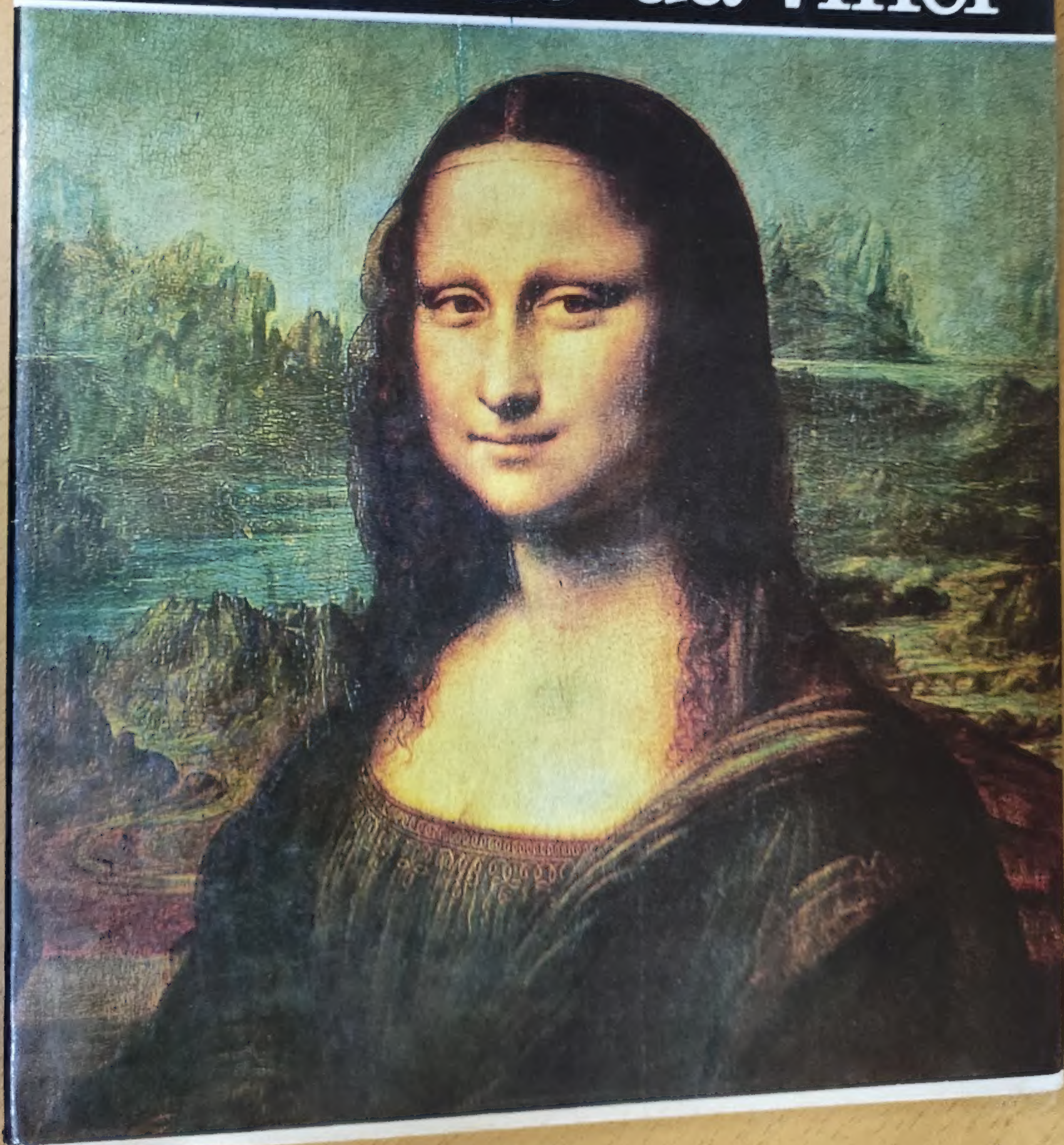


AS V 785

Leonardo da Vinci



BIBLIOTECA JUDETEANA
„GH. ASACHI”
IASI

o da Vinci

973046

CLASICII PICTURII UNIVERSALE

Constrînși cum sîntem, de secolul în care trăim, de a ne specializa cu toții, înțelegem anevoie noțiunea de «geniu universal» în artă sau în orice alt domeniu. Iar Leonardo, ca toți gînditorii din vremea sa, admitea că știința este una, că nu există decît o artă, și că orice om superior nu poate lua în considerare o problemă oarecare decît în raport cu tot restul; el credea, asemeni lor, că un asemenea program nu era de neînfăptuit. Pe măsură ce geniul i se maturiza, arta sa devenea din ce în ce mai enciclopedică, nu doar în propriul său domeniu, cît — și mai mult — în relațiile generale cu viața și gîndirea.

OSWALD SIRËN

PREFATĂ,
ANTOLOGIE DE TEXTE ȘI DE IMAGINI
CRONOLOGIE ȘI TRADUCERE:

VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ

REDACTOR:
ILEANA ȘOLDEA:

SUPRACOPERTA:
IOANA DRAGOMIRESCU-MARDARE

PREZENTAREA GRAFICĂ A SERIEI:
MIHAIL DOITOR

TEHNOREDACTOR:
ELENA DINULESCU

LEONARDO — AZI

La mai bine de patru veacuri și jumătate de la dispariția lui Leonardo, într-un moment în care cutia de supă concentrată Campbell și-a făcut intrarea triumfală în expoziții și muzee iar mustățile puse, odată, Giocondei se constituie ca un eveniment de neocolit din istoria artei secolului nostru, un album cu reproduceri colorate, evocatoare ale operei sale, își condensează semnificațiile pînă la punctul în care ajunge să se înfățișeze ca o manifestare — fie ea oricît de modestă — a vitalității unei creații și a solemnității unei culmi care a străpuns demult plafonul oricît de gros și de recalcitrant al oricărui nor.

Căci, într-adevăr, ceea ce s-a schimbat în cei patru sute cincizeci de ani de la moartea lui Leonardo nu a fost nicidecum opera sa — făcînd abstracție, evident, de pălirea progresivă a Cinei de la Milano —, ci modul nostru, capacitatea noastră, de a ne-o apropia.

Leonardo face, incontestabil, parte din istoria minții noastre. Din această cauză, azi, orice demers asupra operei sale nu-și mai poate permite a fi apologetic ori denigrator, ci trebuie, cu orice preț, să tindă spre a fi cel puțin constatativ și, pe cît se poate, lucid și adevărat.

A fost, se știe prea bine, un pictor care a pictat puțin. Voci dintre cele mai autorizate au susținut că artistul ar fi fost depășit de geniul științific. El însuși își considera arta știință. De ce depășire poate fi atunci vorba? Vasari ni-l înfățișează ca pe un pocăit tardiv pe patul de moarte. Relatarea merită a fi citată integral: «In cele din urmă, ajuns la bătrînețe, a stat multe luni bolnav și, văzîndu-se la un pas de moarte, s-a întors cu rîvnă către catolicism, pe calea cea bună a sfintei credințe creștine, și și-a mărturisit păcatele plîngînd și căindu-se . . . Sosind și regele, care îl vizita cu drag, adeseori, Leonardo s-a ridicat cuviincios în capul oaselor și a vorbit despre boala pe care o avea și despre chinurile pe care le îndura, recunoscînd totuși cît de mult îl jignise pe Dumnezeu și pe oameni nelucrînd în artă așa cum s-ar fi cuvenit».

Nimic mai firesc decît să ne întrebăm: «cum s-ar fi cuvenit», oare, să picteze Leonardo? Ca Ghirlandaio, ca Benozzo Gozzoli, sau — să spunem — ca Botticelli? Poate! Atunci n-ar fi jignit, probabil, pe nimeni: nici «divinitatea» și nici pe oameni. Și-ar fi limitat existența omenește, și omenească i-ar fi fost moartea.

Leonardo «a lucrat în artă așa cum nu s-a cuvenit»! Iată un fapt pe care el îl știa prea bine, dar a cărui semnificație îi scapă ușor lui Vasari atunci cînd transcrie episodul sfîrșitului. A pictat și a desenat cu elanul nedefinirii. Nu și-a încheiat operele, căci simplul contur le-ar fi rupt de Unitate. Sfîrșitul implacabil îi apare atunci, desigur, ca o nedreptate, iar tentația — pîgîndă aproape — a vieții necircumscrise, curgătoare și infinite, o culpă.

S-a spus că obsesia fundamentală a lui Leonardo ar fi fost cea a zborului. Metaforică ori reală, obsesia se pretează amplificării, căci nu atît desprinderea de pămîntesc pare a-l fi dominat cu insistență, cît efortul de negare a discontinuității. Ideea de mișcare îi e congenială: trupul omenesc este cercetat ca o mașină, ca un superb mecanism, studiază «creșterea ierbii», succesiunea în timp a straturilor geologice, desenează plete care curg, ape în vîltoare

și spiralele nesfârșite ale păsărilor pe boltă. Staticul, chiar și atunci când se înfățișează ca o evidență, îl nimește: «La luna, densa e grave, densa e grave, come sta la luna?», se întreabă el într-un celebru adagin, intraductibil din păcate în cadența sa desăvârșită.

A fost desigur un accident impus de timpul exterior faptul că artistul a trăit ca un pelegrin, ca un veșnic rătăcitor. Dar cât de bine se pliază perpetua călătorie modelului său interior! Între satul Vinci și castelul de la Cloux nu există de fapt nici un popas real. Însemnările, zecile de file în care-și aduna gândurile și observațiile, mărturisesc un al doilea drum, ascuns. Uneori, intervine o distanțare, care dă naștere uimirii, căci într-adevăr, mai mult decât o lamentație, ni se pare a fi o constatare distanțată și uimită acea însemnare din colțul unei file: «O, Lionardo, Lionardo mio, quanto penate» — O, Leonardo, mult mai pătimești!

Care poate fi atunci sensul Operei pentru Leonardo? Este aceasta oare o breșă spre zăbovire, un spațiu «pus între paranteze», o suspendare a ritmului căutării în pauza calmă a imaginii? A pictat el oare atât de puțin deoarece își permitea prea rare răgazuri în drumul fără popas al experienței intelectuale? Puțin probabil!

Leonardo schimbă sensul și semnificația picturii care-l precedase. Imaginea nu mai este o problemă de «circumscriere», «compoziție» și «recepție a luminilor» ca la Alberti. «Pictura — spune Leonardo — este o filosofie, pentru că filosofia se ocupă de mișcare...» Imaginea teoretizată de Alberti permitea reprezentarea «schimbărilor de loc» (mutamenti di luogo), dar nu esența mișcării. Perspectiva «artificială» impune o geometrizare a timpului în pliarea sa asupra structurii raționale a spațiului. Leonardo opune perspectiva «naturală» celei «artificiale». Artistul nu mai este un artifex ci un speculatore. Din «intersecție a piramidei vizuale» opera devine spațiul în care lumea se oglindește în om. Lumea fără om este un spațiu fără timp. Opera, ca oglindă omenească a spațiului lumesc, va fi o spațializare a timpului. Leonardo și-a expus cu claritate ideile: «...timpul, cu toate că se află plasat printre cantitățile continue, nu cade în întregime sub puterea geometrică capabilă să-l împartă în figuri și corpuri de o varietate infinită...; el se acordă cu acestea în mod simplu, sub raportul primelor principii, adică al punctului și al liniei. Dacă se aplică punctului termenii rezervați timpului, el va trebui privit ca o clipă, iar linia va trebui privită ca o lungime de o durată mai întinsă a timpului. La fel cum punctele constituie începutul și sfârșitul numitei linii, tot astfel clipele formează originea și sfârșitul unei anumite părți de timp. Dar dacă o linie este divizibilă la infinit, nu este imposibil ca tot astfel să fie și o porțiune de timp.»

Dacă încercăm acum să privim din nou opera de pictor a lui Leonardo ne dăm seama că artistul a pictat de fapt foarte mult. Operele, e drept, sînt puține la număr, dar fiecare reprezintă o capodoperă, o experiență împinsă pînă la limită, săvîrșită în miezul viu al realului. În istoria artei, opera lui Leonardo este plină de greutate.

Cu toate acestea, influența sa asupra picturii tinere din Cinquecento este doar relativă. Afară de amprenta lăsată asupra cercului restrîns al epigonilor milanezi și afară de un impuls decisiv dat picturii de peisaj a lui Giorgione — și, implicit, prin el, întregii picturi venețiene — succesiunea sa în epocă este limitată. Importanța operei lui Leonardo reiese în toată amplitudinea ei numai la o considerare foarte largă a întregului tablou al dezvoltării artistice în secolul al XVI-lea. Greutatea ei apare atunci ca unul dintre fenomenele care au determinat în modul cel mai direct criza manierismului. Nu va fi «maniera» lui Leonardo cea care va fertiliza evoluția artistică a Italiei, ci tocmai tipul de experiență globală asupra realității, pe care acesta o propune, «universalitatea» minții sale, rotunjimea fără cusur a perso-

nalității sale creatoare. Leonardo este desenatorul cel mai pasionat al veacului, artistul cel mai conștient de spectacolul culorii, regizorul de lumini cel mai desăvârșit, teoreticianul cel mai fin. Proiectează un «Tratat despre pictură», neterminat, ca atâtea alte proiecte ale sale, în care nu se ocupă însă decât incidental de problema compoziției. Nu dă soluții definitive, ci indică doar bogăția posibilităților expresive care stau în fața pictorului. Pictura este modul adânc de angajare al individului creator în real. Experiență, meditație, alegere, aceștia sînt termenii procesului artistic. Opera este astfel analizată de Leonardo în primul rînd în geneza ei, geneză care-i determină în cele din urmă și structura: «Pictorul trebuie să caute singurătatea și să judece de unul singur ceea ce vede, alegînd ceea ce este mai de preț, în orice ar vedea; asemenea oglinzii care se preschimbă în tot atîtea culori cîte au obiectele ce-i stau dinainte. Și făcînd astfel va părea să fie o a doua natură».

Această pledoarie ne întoarce aproape inevitabil gîndul la singularitatea poziției lui Leonardo față de cultură. Se strecoară bănuiala că artistul n-ar fi avut conștiința creației istorice. Pictura este «o a doua natură», perspectiva «artificială» (adică umană, convențională, istorică) este înlocuită cu cea «naturală». Mai mult: Leonardo se consideră, el însuși, un «omo senza lettere», un om pentru care depozitul cultural al cărții înseamnă foarte puțin. Opera sa va fi aproape în întregime rodul experienței realului, văzut sub unghiul naturii. Antichitatea, arheologia, mitologia clasică au un rol cu totul minor în opera sa. Panteonul creștin îi oferă doar prilejul unor «simboluri naturale». Dincolo de acesta se află profunzimea misterioasă a naturii, legitatea ei implacabilă, atracția irezistibilă a ideii de forță și mișcare.

Leonardo apare, în imensa sa curiozitate, în marea sa patimă de adevăr, un artist al cunoașterii. Aerul și apa, focul și pămîntul sînt elementele care-și dezvăluie esența în formă imediată. Identitatea între legile fizice și legile estetice duce pictura la statutul de «a doua natură» și pictorul la capacitatea intelectuală a filosofului.

Nu se poate să nu vedem aici și o polemică directă a lui Leonardo cu rafinamentul extrem al culturii florentine în jurul anului 1500. Saturației intelectuale el îi opune o naivitate de înaltă calitate, o uimire și o curiozitate veșnic vie, îndreptate fără greș către fenomenele esențiale ale lumii. Toate tentativele de a circumscrie tributul minții sale către platonism sau aristotelism se opresc, inevitabil, înainte de rezolvare. Pare că deviza sa de gînditor ar fi fost mai degrabă «înapoi la Anaximandru!», ceea ce nu însemna, în nici un caz, regres în evoluția conștiinței filosofice ci recuperarea unei gîndiri «naturale», originare, totalizatoare.

Tradiția mitografiei vinciene ne-a transmis atîtea imagini contradictorii ale artistului — de la diletantul de geniu la magul învăluit de mister — încît, încercînd să facem suma înfățișărilor sale, aproape că ne întîlnim cu o ființă ireală, necaracterizată și necaracterizabilă. Ar trebui poate să ne sperie mai puțin faptul că Leonardo a fost un om lipsit de margini. Apropiindu-ne azi de opera lui, nu o putem face decât îndepărtînd sau respingînd vîlul oricărui mister. Am avea atunci poate șansa de a-l întîlni cu adevărat pe Leonardo: un om atît de limpede, atît de lucid, atît de uman...

VICTOR IERONIM STOICHÎȚĂ



...
 ...
 ...
 ...
 ...

10
 11
 12
 13
 14
 15
 16
 17
 18
 19
 20
 21
 22
 23
 24
 25
 26
 27
 28
 29
 30
 31
 32
 33
 34
 35
 36
 37
 38
 39
 40
 41
 42
 43
 44
 45
 46
 47
 48
 49
 50
 51
 52
 53
 54
 55
 56
 57
 58
 59
 60
 61
 62
 63
 64
 65
 66
 67
 68
 69
 70
 71
 72
 73
 74
 75
 76
 77
 78
 79
 80
 81
 82
 83
 84
 85
 86
 87
 88
 89
 90
 91
 92
 93
 94
 95
 96
 97
 98
 99
 100
 101
 102
 103
 104
 105
 106
 107
 108
 109
 110
 111
 112
 113
 114
 115
 116
 117
 118
 119
 120
 121
 122
 123
 124
 125
 126
 127
 128
 129
 130
 131
 132
 133
 134
 135
 136
 137
 138
 139
 140
 141
 142
 143
 144
 145
 146
 147
 148
 149
 150
 151
 152
 153
 154
 155
 156
 157
 158
 159
 160
 161
 162
 163
 164
 165
 166
 167
 168
 169
 170
 171
 172
 173
 174
 175
 176
 177
 178
 179
 180
 181
 182
 183
 184
 185
 186
 187
 188
 189
 190
 191
 192
 193
 194
 195
 196
 197
 198
 199
 200
 201
 202
 203
 204
 205
 206
 207
 208
 209
 210
 211
 212
 213
 214
 215
 216
 217
 218
 219
 220
 221
 222
 223
 224
 225
 226
 227
 228
 229
 230
 231
 232
 233
 234
 235
 236
 237
 238
 239
 240
 241
 242
 243
 244
 245
 246
 247
 248
 249
 250
 251
 252
 253
 254
 255
 256
 257
 258
 259
 260
 261
 262
 263
 264
 265
 266
 267
 268
 269
 270
 271
 272
 273
 274
 275
 276
 277
 278
 279
 280
 281
 282
 283
 284
 285
 286
 287
 288
 289
 290
 291
 292
 293
 294
 295
 296
 297
 298
 299
 300
 301
 302
 303
 304
 305
 306
 307
 308
 309
 310
 311
 312
 313
 314
 315
 316
 317
 318
 319
 320
 321
 322
 323
 324
 325
 326
 327
 328
 329
 330
 331
 332
 333
 334
 335
 336
 337
 338
 339
 340
 341
 342
 343
 344
 345
 346
 347
 348
 349
 350
 351
 352
 353
 354
 355
 356
 357
 358
 359
 360
 361
 362
 363
 364
 365
 366
 367
 368
 369
 370
 371
 372
 373
 374
 375
 376
 377
 378
 379
 380
 381
 382
 383
 384
 385
 386
 387
 388
 389
 390
 391
 392
 393
 394
 395
 396
 397
 398
 399
 400
 401
 402
 403
 404
 405
 406
 407
 408
 409
 410
 411
 412
 413
 414
 415
 416
 417
 418
 419
 420
 421
 422
 423
 424
 425
 426
 427
 428
 429
 430
 431
 432
 433
 434
 435
 436
 437
 438
 439
 440
 441
 442
 443
 444
 445
 446
 447
 448
 449
 450
 451
 452
 453
 454
 455
 456
 457
 458
 459
 460
 461
 462
 463
 464
 465
 466
 467
 468
 469
 470
 471
 472
 473
 474
 475
 476
 477
 478
 479
 480
 481
 482
 483
 484
 485
 486
 487
 488
 489
 490
 491
 492
 493
 494
 495
 496
 497
 498
 499
 500
 501
 502
 503
 504
 505
 506
 507
 508
 509
 510
 511
 512
 513
 514
 515
 516
 517
 518
 519
 520
 521
 522
 523
 524
 525
 526
 527
 528
 529
 530
 531
 532

...
 ...
 ...
 ...

[Faint handwritten text, likely bleed-through from the reverse side.]

17. 11. 1947

(Faint handwritten notes at the bottom of the page)

၁၃။ အထွေထွေအားဖြင့် မြန်မာနိုင်ငံတော်အတွင်း
ရှိသော အထွေထွေအားဖြင့် မြန်မာနိုင်ငံတော်အတွင်း

[illegible]

Політичний діяч і громадський діяч.

[Faint handwritten notes at the bottom of the page]

1871

ਅਨੁਸਾਰੀ ਸਮੇਂ ਸਿਰ ਪਹੁੰਚਣਾ



[Faint handwritten notes at the bottom of the page]

Biserici cupolate de plan central și studii de proporții
Codicele B, Institut de France, Paris

LEONARDO DA VINCI DESPRE PICTURĂ

Despre cel dintâi principiu al științei picturii

Începutul picturii stă în punct; în al doilea rând vine linia; în cel de al treilea rând e suprafața; al patrulea e corpul cel acoperit de suprafață.

Corpul este echivalentul a ceea ce imită suprafața: pictura netrecînd dincolo de suprafață, prin care se înfățișează oricare lucru vădit. (...)

Despre cel de al doilea principiu al picturii

Al doilea principiu al picturii este umbra lucrului care printr-însa se înfățișează. (...)

Ce cuprinde știința picturii

Știința picturii cuprinde toate culorile suprafețelor și înfățișarea tuturor corpurilor acoperite de culori; la apropierea ori îndepărtarea lor după descreștere și după mărimea depărtării.

Această știință e mama perspectivei, adică a liniilor vizuale.

Perspectiva se împarte în trei părți: cea dintâi cuprinde numai liniile corpurilor; cea de a doua ne vorbește despre cît anume se pierde coloritul pe măsura depărtării; iar cea de a treia despre pierderea legăturii dintre corpuri în depărtare.

Celei dintâi părți — care se ocupă numai cu liniile și hotarele corpurilor — i se spune desen, adică figurarea oricărui corp.

Din desen se desprinde o altă știință, care se întinde către umbre și lumini, vreau să spun clar și obscur, știință de mare însemnătate.

Din liniile văzului a purces știința astronomiei — ea nu este altceva decît perspectiva prin liniile văzului și secțiuni în piramidă. (...)

Preceptele pictorului

Nu va fi universal acel care nu va îndrăgi deopotrivă lucrurile cuprinse în pictură; de pildă cuiva, nefiindu-i lui pe plac peisajele, le găsește prea simplu de cercetat și fără adîncime și precum zice al nostru Botticelli: «o strădanie zadarnică»; pentru că, izbind într-un zid cu un burete înmuiat în culori, nu se face oare pe zid o pată unde să apară un frumos peisaj?

E foarte adevărat, aceasta lasă să se străvadă tot felul de închipuiri; din cele în care unii pot încerca să deslușească fie capete de oameni, fie felurite vietăți, bătlăii, stînci, mări, nori, codri și alte asemenea lucruri. Tot așa dangătul clopotelor în care poți asculta tot ce-ți poate trece prin minte.

Cu toate că o astfel de pată e în stare să trezească închipuiri, ea nu-ți poate da știința de a duce vreuna la bun sfîrșit. (...)

Bucuria pictorului

Partea de dumnezeire cuprinsă în pictură face în așa fel încît mintea pictorului să oglindească însăși dumnezeirea; astfel cu puternică și liberă voie purcede, în fața generațiilor ce urcă, să creeze felurite vietăți, plante, fructe, peisaje, cîmpii, munți măci-nați, locuri de spaimă și de groază care cutremură privitorul, dar și locuri gingașe, încîntătoare, plăcute, plaiuri înflorite în tot felul de culori străbătute și învălurate suav de dulci adieri privind parcă spre fuga vîntului; rîuri ce coboară potopind din înaltul munților, care duc cu ele copaci dezrădăcinați împreună cu bolovani, rădăcini, pămînt și spumă, luînd cu sine tot ce se împotrivește furiei lor.

Marea se ceartă cu vijeliile și se întrece cu vînturile, luptă cu ele, ridicîndu-se pînă în înaltul cerului cu mîndrele sale valuri, și prăbușindu-se sub bătaia vîntului care izbește la temelia lor. Și, încălecîndu-se, închid sub ele — sfîșie și sparg amestecîndu-se cu tulburi spume și prin asta își revarsă turbata mînie.

Cîteodată, învins de vînturi, valul se repede din mare, trecînd peste înaltele țarmuri ale promontoriilor, întrecînd vîrfurile stîncilor, repezindu-se în văile lăturalnice

și o parte împrăștiindu-se în aer, furată de furia vijeliei, căzînd apoi în picături pe fața mării; pe cînd o altă parte, scurgîndu-se nimicitoare din înaltul stîncilor, ia tot ce se împotrivesc prăpădului adus de ea. De multe ori valul întîlnește alt val ce-i iese în cale, și, izbindu-se de el, se înalță spre cer, umplînd văzduhul de ceață întunecată de spumă; fugăriți de vînturile de pe țărmuri, dau naștere norilor întunecoși, care cad pradă vîntului învingător. (. . .)

Despre proporția mădulelor

Proporția mădulelor se împarte în alte două părți, adică în mișcare și calitate.

Prin calitate se înțelege, afară de măsurile ce răspund întregului, de a nu amesteca ce-i tînăr cu ce-i bătrîn, nici ce-i gras și ce-i slab, nici ce-i ușor cu ce-i greoi, și mai presus de toate să nu dai bărbaților mădule femeiești.

Prin mișcare se înțelege că din atitudinile celor bătrîni nu se vedește vioiciunea ce-ar conveni celor tineri. Nici să nu dai unui tînăr atitudinea unui copilaș și nici unei femei cele ale bărbatului.

Să înfățișezi gesturi care se potrivesc celor care le fac; pe omul viteaz și zdravăn să-l arate mișcarea trupului și de asemenea pe omul decăzut să-l arate ca atare mișcările lui molli și greoaie, dovedind decăderea trupului. (. . .)

Cum trebuie înfățișate în pictură lucrurile îndepărtate

Ușor se vede că aerul, care se află de-a dreptul deasupra pămîntului, e mai dens ca celălalt, și cu cît te ridici mai sus, cu atît este el mai puțin pîcios și mai străveziu.

Lucrurilor ridicate, și mai îndepărtate de tine, li se va vedea mai puțin partea de jos, pentru că o zărești printr-o linie ce trece prin aerul dens aflat deasupra pămîntului și care se întinde fără întrerupere.

Vîrfurile înălțimilor de care vorbim ajunge la ochi printr-o linie care, cu toate că începe de la tine într-o atmosferă densă, totuși se termină sus, adică într-o atmosferă cu mult mai ușoară decît cea de jos.

Pentru acest fapt, cu cît această linie se îndepărtează treptat de tine, cu atît trece dintr-o atmosferă ușoară într-o atmosferă și mai ușoară.

Deci pictore, cînd vrei să redai munții, să arăți că, din culme în culme, poalele lor vor fi mai clare decît vîrfurile.

De îi faci să fie îndepărtați unul de altul, să le faci poalele mai clare și cu cît mai mult se vor înălța cu atît ne vor arăta ele mai limpede adevăratele lor forme și culori. (. . .)

Cum un pictor priceput are de pictat două lucruri: omul și mintea sa

Pictorul priceput trebuie să picteze două lucruri principale, adică omul și ceea ce se petrece în mintea lui.

Lucrul dinții este ușor, cel de-al doilea este greu, pentru că trebuie să-l exprimi prin gesturile și mișcările mădulelor.

Pe acestea trebuie să le învețe de la mulți, care le fac mai bine. (. . .)

Despre împreunarea culorilor una cu alta, în așa fel ca una să dea frumusețe celeilalte

Dacă vrei ca prin învecinare o culoare să dea frumusețe alteia, folosește regula curcubeului deschizîndu-se în razele soarelui ce străbat bolta cerului și căruia i se zice și *iris*. Culorile sale se datoresc mișcărilor din ploaie, fiecare picătură preschimbîndu-și scoborîrea de sus în jos în toate culorile curcubeului, așa cum o voi arăta la locul său.

Acum bagă de seamă, de vrei să înfățișezi o întunecime desăvîrșită, pune-o față în față cu o albeață desăvîrșită, și tot așa, cu ajutorul unei culori cu desăvîrșire deschisă vei obține alături o întunecime adîncă.

Și ceea ce este palid va face culoarea roșie alăturată să pară mai înfocată, lucru care nu are loc atunci cînd roșul se învecinează cu liliachiul. Despre această regulă vom vorbi mai în amănunt în alt loc.

Mai există o a doua regulă care nu țintește să dea în sine o mai desăvîrșită frumusețe culorilor decît o au ele în mod firesc, dar, după care, alăturarea culorilor le împlinește frumusețea, așa cum se întîmplă cu verdele alături de roșu și cu verdele alături de albastru.

Și iată o altă regulă despre întovărășiri nefericite, cum se întîmplă cu albastrul alături de galben, care atunci albește, sau ca albul alături de alte culori, despre care voi vorbi la locul potrivit. (. . .)

Despre perspectiva culorilor

Măsura iluminării aceleiași culori, pusă la depărtări diferite și la egale înălțimi, va fi proporțională cu depărtările ce o despart de ochiul care o vede. (. . .)

Despre culorile umbrelor

Adeseori se întâmplă ca umbrele obiectelor umbrite să nu fie însoțite de aceeași culoare din lumină, sau ca umbrele să fie verzui, iar luminile roșietice, deși obiectul este de una și aceeași culoare. Aceasta se întâmplă când lumina se revarsă de la răsărit apus, aceeași lumină va cădea pe un alt obiect, ce va fi de altă culoare decât cel dintâi; prin razele sale reflectate, lumina urcă din nou spre răsărit, atingând cu razele sale obiectul dintâi în partea ce i se află în cale, frîngîndu-i și oprindu-i atît culoarea cît și strălucirea. Am văzut de multe ori lumini roșii pe un obiect alb ce avea umbre albastrii. Aceasta se întâmplă pe zăpezile munților atunci când apune soarele, iar zarea pare învăpăiată. (. . .)

Despre perspectiva aeriană

Se mai află și o altă perspectivă, ce o voi numi aeriană; ea ne ajută ca, prin felurile desimi ale straturilor de aer, noi să cunoaștem depărtările schimbătoare ale clădirilor de tot felul ce se află pe un același rînd. De pildă vom vedea mai multe clădiri înălțîndu-se dincolo de un zid, apărînd deasupra lui ca și când ar avea una și aceeași mărime; dar tu, în pictură, ai dori să le arăți ca fiind mai îndepărtate unele de altele. Pentru aceasta e nevoie să reprezinți aerul cu o oarecare grosime. Într-o asemenea atmosferă, tu prea bine știi că lucrurile aflate cel mai în fund, ca de pildă munții, din pricina straturilor mari de aer dintre obiect și ochiul tău par albastrii și aproape de aceeași culoare cu aceea a aerului atunci când soarele se află la răsărit.

Peste zid vei picta atunci clădirea cea mai apropiată în chiar culoarea ei; clădirea mai îndepărtată să fie mai albastră și mai ștearsă; iar clădirea ce vrei s-o arăți drept cea mai îndepărtată, fă-o și mai albastră; iar cea pe care dorești s-o arăți că ar fi de cinci ori mai îndepărtată, s-o faci de cinci ori mai albastră. Această regulă face ca acele clădiri aflate pe același rînd să pară de aceeași mărime și ni se va arăta cu limpezime care dintre ele este mai îndepărtată și cu cît este mai mare una decât cealaltă. (. . .)

Despre schimbarea măsurilor trupului pricinuită de mișcarea mădulelor în atitudini felurite

Măsurile omului se schimbă cu fiecare mădular, atunci când omul îl îndoiește fie mai mult, fie mai puțin. Mădulele se micșorează sau se măresc într-o parte a lor după atitudinea ce-o iau, în timp ce ele se măresc sau se micșorează în partea opusă. (. . .)

Despre măsurile generale ale trupului

Măsurile generale ale trupului trebuie să fie observate în lungime și nicidecum în lățime. Minunate și de laudă sînt lucrurile ivite în natură și nici una din faptele ei — oricare le-ar fi felul — nu se aseamănă între ele.

Deci tu, care prefaci natura, fii cu băgare de seamă la felurimea trăsăturilor.

Sînt de părere să ocolești lucrurile nepotrivite ca: picioare prea lungi; trup prea îndesat; piepturi înguste și brațe prea lungi; ia deci măsurile încheieturilor și măsurile pe care natura felurit le folosește și prefă-le și tu tot felurit.

De vrei să faci chipurile tale pe un singur calapod, află că ele nu se vor mai deosebi unele de altele, ceea ce în natură nu se întîlnește nicăieri.

Despre descrierea părților chipului omenesc

Părțile ce alcătuiesc profilul nasului sînt de opt feluri: 1. fie că ele sînt deopotrivă drepte, deopotrivă concave sau deopotrivă convexe; 2. sau sînt neegal de drepte, de concave sau de convexe; 3. sau sînt drepte în partea de sus și concave în partea de jos; 4. sau sînt drepte în partea de sus și convexe în cea de jos; 5. în partea de sus sînt concave, iar jos drepte; 6. sau în sus sînt concave și în jos sînt convexe; 7. sau în sus sînt convexe iar jos, drepte; 8. sau în sfîrșit când sînt sus convexe și jos concave. Unirea nasului cu sprîncenele este de două feluri: fie concavă fie dreaptă.

Fruntea este de trei feluri: fie dreaptă, fie concavă, fie convexă. Frunțile drepte se împart în două: fie că sînt boltite în partea de sus sau în partea de jos; fie drepte sus și jos. (. . .)

Despre fizionomie și chiromanție

Despre mincinoasele teze ale fizionomiei și ale chiromanției nu mă voi întinde la vorbă. În ele adevăr nu se află, lucrul e vădit, asemenea himere neavînd nici un temei

științific. Nu tăgăduiesc că trăsăturile chipurilor, într-o oarecare măsură, arată și firea oamenilor, metehnele și caracterul lor; dar trăsăturile feței care despart obrații de buze și de nări și de adânciturile ochilor sînt evidente la oamenii veseli și care rîd des. Cei cu trăsături mai puțin adîncite sînt oameni ce se îndeletnicesc îndeosebi cu gîndirea.

Cei cu trăsăturile feței foarte pronunțate, și adînc săpate, sînt oameni brutali, mînioși și cu minte puțină.

Cei cu niște crețuri între sprîncene sînt mînioși iar cei cu fruntea brăzdată foarte adînc sînt oameni ce veșnic se jeluiesc fie pe față, fie pe ascuns.

Se pot spune multe lucruri și despre alte trăsături.

Dar despre palmă ce să mai spun. Se întîmplă ca mulți să plară sub tălășul sabici în același ceas al bătăliei, sau așijdrea într-un naufragiu, fără ca aceasta să apară în semnele din mîinile lor, care nu seamănă niciodată între ele. (. . .)

Despre mișcările omului și ale altor viețuitoare

Mișcările viețuitoarelor sînt de două feluri și anume: mișcare prin mutare și mișcare de atitudine. Mișcarea prin mutare este aceea prin care viețuitoarea se mișcă dintr-un loc în altul. Și mișcarea de atitudine viețuitoarea o face prin ea însăși, fără a se clinti din loc. Mișcarea prin mutare este de trei feluri și anume: de urcare, de coborîre și de pășire pe un loc neted. Iar acestor trei le voi mai adăuga încă două și anume: mersul încet și mersul grăbit; și încă alte două, pe care le-aș putea numi mers de-a dreptul și împleticit, și încă un alt mers, adică săritul. În ceea ce privește mișcările de atitudini, ele sînt infinite, așa cum sînt infinite și acțiunile ce și le însușește omul adeseori, de multe ori nu fără de pagubă. Aceste mișcări sînt de trei feluri și anume: de mutare, pentru atitudini simple și cea de a treia este o mișcare compusă din prima și cea de a doua. Încetineala și graba nu trebuie enumerate între mișcările de mutare, ci numai ca variante ale acestor mișcări. Nenumărate sînt mișcările compuse; printre ele numărăm dansul, scrima, acrobația, semănatul, aratul, vîslitul. Dar la vîslit este vorba de mișcări simple, de atitudini, pentru că mișcările de atitudine pe care le face omul cînd vîslește nu se îmbină cu o mișcare de mutare a omului, ci cu mișcarea de mutare a bărcii. (. . .)

O figură nu poate fi lăudată dacă nu oglindește zbuciumul sufletului

Nu sînt demne de laudă acele figuri care prin atitudine nu vor arăta, pe cît mai mult cu putință, zbuciumul sufletesc. (. . .)

Despre practica mult căutată de pictor

Tu, pictore, care vrei să dai dovadă de mare pricepere, trebuie să știi că de nu începi mai întîi prin a învăța temeinic lucrurile din natură, mare ispravă nu vei face. De vei începe bine, opera ta va fi de seamă și bună; îți va aduce multă cinste și îți va fi de mare folos. (. . .)

Cum oglinda este meșterul pictorilor

De vrei să vezi dacă pictura ta se aseamănă cu obiectul pictat după model, să iei o oglindă, să oglindești în ea modelul, să compari acest obiect cu pictura ta și să cauți a judeca bine dacă asemănarea este cea potrivită.

Să iei mai ales drept maestru oglinda — vorbesc despre oglinzile netede, pentru că pe întinderea lor, lucrurile au asemuire în multe privințe cu pictura. Astfel, pictura arată lucrurile pe o suprafață plană dar parcă în relief, și oglinda face aceeași ispravă. Pictura se întemeiază numai pe suprafață și oglinda la fel.

În ceea ce privește părțile care par a fi în relief sau adîncite, ele nu pot fi pipăite cu mîinile în pictură, la fel se întîmplă și în oglindă. Oglinda și pictura creează asemuirea cu lucrurile înconjurte de umbre și de lumini, și una și alta par a se adînci dincolo de suprafața lor.

Și de vei ști că oglinda prin linii, umbre și lumini îți redă lucrurile cu adîncime, iar tu avînd printre culorile tale culori mai luminoase sau mai umbroase decît cele din oglindă, desigur, dacă te vei pricepe să le înmănușezi bine între ele, pictura ta va părea și ea un lucru din natură, văzut ca într-o oglindă mare. (. . .)

Despre părțile corpului opac

La un corp opac va fi mai umbrită sau mai luminată partea care va fi mai aproape de corpul opac care îl umbrește sau de izvorul de lumină care îl luminează.

Suprafața oricărui corp opac ia din culoarea obiectului ce-i este așezat în față, dar cu atît mai multă sau mai puțină tărie, cu cît obiectul se află mai aproape sau mai departe.

Lucrurile văzute între lumină și umbră vor părea mai reliefate decât cele care sînt învăluite doar de umbră sau doar de lumină.

Despre umbră și împărțirea ei

Pe lucruri, umbrele se iscă datorită obiectelor opace ce li se așază dinainte, și se împart în două feluri: unora li se spune prime, iar celorlalte, derivate.

Despre cele două feluri de umbre și în câte părți se împart ele

Felurile umbrelor sînt două: unul cuprinde umbrele simple, celălalt cuprinde umbrele compuse. Umbra simplă este pricinuită de o singură lumină și de un singur lucru. Umbra compusă este iscată de mai multe lumini ce cad pe un același corp, sau de mai multe lumini ce cad pe mai multe corpuri.

Umbra simplă se împarte în două: umbra primă și cea derivată. Prima este cea legată de suprafața lucrului care umbrește; e derivată umbra care se desprinde de lucrul umbrît, străbate aerul și, dacă află o împotrivire, se oprește desenîndu-și în centru figura de unde a pornit; același lucru se poate spune și despre umbrele compuse.

Întotdeauna o umbră primă se află la temelia umbrei derivate.

Umbrele derivate se rînduiesc pe linii drepte.

Cu atît mai mult se micșorează obscuritatea umbrei derivate cu cît este mai îndepărtată de umbra ei primă.

Acea umbră va arăta mai întunecată care va fi înconjurată de un alb mai strălucitor. Dimpotrivă, va fi mai puțin vădită atunci cînd ea se va isca pe un fond mai întunecat. (. . .)

Despre soarele care luminează pădurea

Atunci cînd soarele luminează pădurea, arborii vor avea umbre și lumini bine deslușite și de aceea vor părea că se apropie de tine, imaginile lor fiindu-ți mai cunoscute.

Partea de pădure nescăldată în soare va apărea în mod uniform întunecată, în afară de acele locuri lipsite de desime care se află între tine și soare și care vor deveni clare din pricina străvezimii lor, pentru că sînt mai puțini arbori luminați de soare decât de lumina ce vine din cer, iar lumina cerului este mai puternică decât a soarelui și, în acest caz, o cauză mai mare iscă efecte mai mari.

Cînd umbrele arborilor se micșorează, ei nu par a fi mai rari, și mai cu seamă trebuie să aibă aceeași culoare, iar cei care din firea lor au ramuri rare și subțiri, precum piersicul, prunul și altele asemănătoare, umbra retrăgîndu-se către mijlocul arborelui, ei par să se fi micșorat iar ramurile care rămîn în afară de umbră par să formeze un fond de o aceeași culoare. (. . .)

Despre umbrele frunzelor străvezii

Umbrele de pe frunzele străvezii, văzute din spate, sînt aceleași umbre de pe fața frunzelor. Și se strevăd de dedesubt laolaltă cu partea luminoasă, afară doar de luciul care niciodată nu se străvede.

Cînd verdele unui frunziș se află în spatele altuia, lucrurile și străvezimile lor par mai puternice decât la frunzele scăldate de limpezimea văzduhului.

Dacă soarele luminează frunzele dintre el și ochi, fără ca ochiul să privească spre soare, atunci lucirile frunzelor și străvezimile lor sînt foarte puternice. Este foarte folositor să reprezînți unele înrămuriri, acestea fiind întunecate, pe un fond verde luminat și ceva mai departe de celelalte.

Din frunzișul verde, văzut de dedesubt, mai întunecată va fi partea mai apropiată de ochi, adică aceea care este mai departe de aerul luminat deasupra. (. . .)

Despre ierburi

Iarba uneori se află în bătaia soarelui și alteori la umbră. Dacă privitorul se va afla în umbră, el va vedea iarba umbrîtă pe fondul deschis al ierbii luminate de soare, iar dacă privitorul va sta în soare, el va vedea iarba luminată pe fondul ierbii umbrite.

Despre frunze

Culoarea mai deschisă a frunzelor se datorește fie străvezimii, atunci cînd sînt între lumină și ochi, fie unor iluminări simple a aerului, fie, în sfîrșit, datorită unor luciri. Frunza străvezie pare a fi de o culoare mai frumoasă decât este ea în chip firesc, pe cînd frunza în bătaia luminii are o culoare mai firească. Lucirile, care se ivesc pe o frunză, primesc mai mult din culoarea aerului care se oglindește pe suprafața frunzei decât din culoarea ei naturală.

Frunzele cu suprafața catifelată nu lucesc. Tufișurile, cum ar fi de pildă la vița de vie, vor avea umbre foarte puține, după cât de rare și de subțiri vor fi înrămuririle lor.

La frunza ierbii vei vedea cum spre vîrf, acolo unde cresc semințele, ca va păli mai repede decît spre locul unde se prinde de lujer. (. . .)

Despre nori

Norii sînt niște cețuri, care se ridică în sus din pricina căldurii soarelui și care se opresc la o anumită înălțime cînd greutatea la care au ajuns este egală cu puterea care i-a săltat. Greutatea li se datorește condensării iar condensarea se naște din căldura ce a intrat în nori și s-a tras dinspre marginile pe unde pătrunde frigul regiunilor înalte ale cerului. Iar umezeala urmează căldurii pe care a împins-o la orice înălțime. Deoarece căldura fuge îndărăt către mijlocul fiecărei volburi de nor, involburările se condensează, marginile lor se deslușesc precum coamele îngrămădite ale munților, ivindu-se umbra acolo sus unde bat razele soarelui.

Norii par uneori strălucitori în bătaia razelor de soare, asemănători munților îngrămădiți, și alteori mult întunecați, fără ca măcar umbrele lor să se deosebească. Lucru datorit umbrei pricinuite de alți nori ce stau în calea soarelui, răpindu-le razele de lumină. (. . .)

Care să fie adevăratul loc al orizontului

Orizontul se află la îndepărtări felurite de ochi, deoarece numim orizont locurile unde cerul se mărginește cu pămîntul, văzute fiind ele în atîtea peisaje de la o aceeași perpendiculară deasupra centrului lumii, pe cât stă ochiul mai sus. Într-adevăr, ochiul de la înălțimea suprafeței mării liniștite vede orizontul aproape cam la o jumătate de milă, iar dacă omul se ridică în picioare și privește spre orizont, acesta s-a și îndepărtat la aproape șapte mile. Astfel, cu fiecare grad de creștere a înălțimii, orizontul apare tot mai departe iar oamenii de pe vîrfurile munților apropiați de țărmul mării văd cerul zării fiind foarte departe. Dimpotrivă, acei ce umblă pe pămînt, departe de țărm, nu văd orizontul la distanțe diferite, pentru că suprafața pămîntului nu se află la aceeași depărtare de centrul lumii, nefiind pretutindeni de aceeași desăvîrșită sfericitate ca suprafața mării, și iată pentru ce există distanțe atît de diferite între ochi și orizont.

Dar orizontul pe sfera mării nu va fi niciodată mai ridicat ca vîrfurile picioarelor celui care privește stînd cu tălpile acolo unde se întîlnește marginea apei și a pămîntului acoperit de apă.

Adeseori orizontul este foarte apropiat, mai ales pentru cel ce se află pe o coastă a culmii munților și vede orizontul începînd pe culme. Dar cînd își va întoarce privirea spre mare, va vedea că orizontul s-a îndepărtat foarte mult.

Foarte îndepărtat este și orizontul văzut de la nivelul mării, în Egipt. Întorcîndu-ți privirile spre Nil în amonte, către Etiopia, spre nesfîrșitele șesuri din ambele părți ale fluviului, orizontul apare confuz, aproape de nerecunoscut, pentru că sînt trei mii de mile de șes care se ridică încet, odată cu apele fluviului, și atîta aer se așază în fața ochiului pînă la orizontul etiopic, încît toate lucrurile se colorează în alb, astfel încît orizontul dispare din vedere. (. . .)

Despre adevăratul orizont

Adevăratul orizont se află la marginea sferei mării, ce o consider nemișcată, pentru că o atare stare de nemișcare dă la iveală suprafețele echidistante pînă în centrul lumii, așa cum o vom dovedi la locul potrivit.

Dacă cerul și pămîntul ar fi suprafețe plane, între care s-ar desfășura un spațiu de aceeași înălțime, fără îndoială că orizontul perspectivei s-ar fi ivit la înălțimea ochiului privitor. Dar astfel de spații între limite paralele s-ar întinde la infinit, în mod necesar, în străduința lor de a părea că s-ar strînge într-o singură linie acolo unde suprafețele cerului și ale pămîntului se ating. Iar această linie de atingere ar fi desigur la înălțimea ochiului celui care o privește. Dar pentru că pămîntul se desfășoară pe un plan mai restrîns decît acela al cerului, planul ocupat de cer coborînd la înălțimea ochiului, iar linia de orizont a pămîntului neridicîndu-se decît cam pînă la înălțimea buricului acestui privitor, se dovedește că liniile de orizont nu se unesc în același ochi.

Or cerul și pămîntul nu-și împart spațiul în paralele, sau mai bine-zis în planuri echidistante, ci într-un spațiu convex cînd e privit spre cer, și într-un spațiu concav cînd e privit înspre pămînt, astfel încît orice loc de pe suprafața pămîntului poate deveni un punct din orizont.

LEONARDO ȘI SECOLUL SĂU

(Leonardo) obișnula adesea — și cu însumi l-am văzut și admirat — să meargă dimineață și să se suie pe schele, căci *Gina* se afla ceva mai sus de pământ: obișnuia deci, ca de la răsăritul soarelui și pînă ce se întuneca, să nu lase penclul din mînă, uitînd de mîncare și băutură și pictînd încontinuu. Se întîmpla apoi să treacă două, trei sau patru zile, fără să mai pună mîna, și cu toate acestea stătea uneori o oră sau două pe zi privind doar; contempla și examina în sine însuși, și-și judeca figurile. L-am văzut de asemenea (după cum îl apuca vreun capriciu sau vreo trăsnaie) plecînd de la *Corte Vecchia*, unde zămislea acel cal minunat din lut, spre miezul zilei și mergînd țintă la (Santa Maria delle) Grazie: se suia pe schelă și lua penclul, trăgea cu el una sau două tușe la vreo figură și apoi, imediat, pleca aiurea.

MATTEO BANDELLO, 1497

... Într-adevăr teoria sălășluiește în intelect, dar practica se bazează pe mînă, și de aceea preapriceputul Leonardo da Vinci nu se mulțumea niciodată cu ceea ce făcea, și-și duse la împlinire puține opere și adesea spunea că aceasta ar fi cauza: mîna sa nu putea egala intelectul.

SEBASTIANO SERLIO, 1551

Prin puterea cerului și în chip firesc se văd revărsîndu-se, de multe ori, asupra trupurilor omenești daruri uriașe; cîteodată însă, în chip nefiresc, se văd îngrămădindu-se laolaltă, din belșug, într-un singur trup și frumusețe și grație și virtute, în așa fel încît oriunde s-ar îndrepta un astfel de ins fiecare faptă a lui este atît de dumnezeiască încît, ajutîndu-l să-i întreacă pe toți ceilalți oameni, se arată lămurit a fi — precum și este — un dar al lui Dumnezeu și nu ceva dobîndit prin iscusință omenească.

Aceasta au văzut-o oamenii în Lionardo da Vinci, în care pe lingă frumusețea trupului, niciodată îndestul de lăudat, sălășluia o nemărginită grație ce se vedea în fiecare faptă a lui, precum și virtute atît de multă și atît de puternică încît toate lucrurile grele spre care îl ducea mintea le înfăptuia cu ușurință. A fost înzestrat cu multă putere precum și cu iscusință, cu minte și cu o cutezanță întotdeauna minunată și mărinimoasă, iar faima numelui său s-a răspîndit atîta încît nu a fost prețuit numai în timpul vieții, ci s-a bucurat de mult mai multă glorie după moarte, printre urmași. Cu adevărat minunat și ceresc a fost Lionardo, feciorul lui *ser* Piero da Vinci, iar dacă n-ar fi avut atîtea îndeletniciri, și n-ar fi fost atît de împrăștiat și de nestatornic, ar fi ajuns departe în ce privește cunoștințele științifice și literare. A fost un om care s-a apucat să învețe multe lucruri, dar, de îndată ce le începea, le și lăsa în părăsire. (...)

Natura fusese atît de binevoitoare cu el încît, oriunde își îndrepta gîndul ori simțirea și în orice făcea, se arăta atît de divin, încît nimeni nu l-a întrecut vreodată în ce privește desăvîrșita spontaneitate, vioiciunea, frumusețea, gingășia și grația.

Este limpede că Lionardo, înzestrat fiind cu o deosebită înțelegere a artei, a început nenumărate lucrări, dar nu a dus nici una la bun sfîrșit, părăindu-i-se că, în lucrările pe care le închipuia, mîna nu ar fi putut să ajungă la desăvîrșirea artei; cu atît mai mult cu cît în mintea lui apăreau neîncetat îmbogățiri mereu mai subtile și mai minunate, încît mîinile sale — oricît de desăvîrșite ar fi fost ele — nu le-ar fi putut înfățișa niciodată.

GIORGIO VASARI, 1568

Faptele lui Da Vinci sînt cele ale nobleții sufletului, ale ușurinței, ale clarității închipuirii, ale naturii cunoașterii, gîndirii și făptuirii, ale sfatului matur, îmbinat cu frumusețea chipurilor, ale dreptății, rațiunii, judecății, ale împărțirii lucrurilor nedrepte de cele drepte și de neștiință, ale gloriei înalte a adevărului și ale carității, regină a tuturor virtuților.

(...) Și cu toate acestea n-a dus la bun sfîrșit nici unul dintre lucrurile începute, considerînd că înălțimea adevăratei arte este foarte mare, astfel încît el zărea greșeli în acele lucruri care altora li se păreau adevărate minunății.

Leonardo, în împărțirea luminii, se arăta temător în a nu o face prea intensă, ținînd-o pentru un loc mai potrivit, și a încercat să facă întunericul foarte intens, pentru a-și găsi acolo cealaltă extremă. Cu asemenea artă a purces a face chipuri și trupuri, cu adevărat minunate, pe de-a-ntregul asemănătoare cu ceea ce poate face natura. În acest domeniu el a fost mai presus de toți, astfel încît putem spune într-un cuvînt că lumina lui Leonardo este divină.

GIAN PAOLO LOMAZZO, 1590

LEONARDO ȘI CRITICA MODERNĂ

*Da Vinci, umbră peste oglinzile profunde,
În care îngeri tineri zâmbesc în nopți blînd,
Acoperiți de taine, în țara sumbră, unde
Stau pinii și ghețarii o țară închizînd.*

CHARLES BAUDELAIRE, 1857

A fost primul pictor care să fi observat urma patimilor pe fața și în întreaga înfățișare a omului. Înainte se cunoștea foarte bine un corp și un caracter; însă nu se știa rețeta preschimbarea fugitivă a trăsăturilor feței pricinuită de o emoție. Leonardo a studiat cu adîncime acest aspect al artei sale: studiile sale în această privință erau nenumărate. Mai ales au rămas de la dînsul o serie de caricaturi violente și minuțioase care arată cît studiase el efectul expresiv al diminuirii sau exagerării fiecărei trăsături. Sînt experiențe practice cu creionul pe mușchi, nu mult deosebite de cele pe care dl. Duchenne (din Boulogne) le face azi cu ajutorul electricității. N-ai cum cunoaște valoarea unui organ decît izolîndu-l și exacerbindu-i funcția. Pentru a vă da seama de acest tip de descoperiri, priviți comparativ *Cina* lui Leonardo da Vinci, pe a lui Giotto și pe a lui Ghirlandaio. În a lui Giotto, apostolii sînt imobili, toți la fel așezați, cu bustul drept, cu figuri demne, însă despuiate de orice emoție. În *Cina* lui Ghirlandaio, cea de la mănăstirea San Marco din Florența, personajele au mai multă varietate: sînt portrete cît se poate de individualizate și desăvîrșite; însă cuvîntul Mîntuitorului: « Unul dintre voi mă va vinde », nu pare să aibă în ei vreun ecou; nu tresar. Ghirlandaio a găsit douăsprezece personaje florentine și le-a făcut să figureze în *Cina* lui; le-a desenat și drapat cu noblețe, asta e tot. Dîmpotrivă, la Leonardo da Vinci cei doisprezece apostoli au cu toții o atitudine și o expresie datorită spuselor lui Christos. Este unul care pare a zice: « Oare eu, Doamne? » Și își duce, într-un elan de indignare, mîinile la piept. Alții își repetă între ei cuvîntul lui Christos cu o expresie de bănuială și de oroare; un altul se apleacă întrebător către vecinul său, temîndu-se că n-a auzit bine. În sfîrșit, Iuda, în loc de a se retrage, vrednic de milă și dispreț ca măruntul iudeu pipernicit al lui Giotto, aruncă o privire adîncă asupra adunării, pentru a vedea întrucît a fost pricepută vorba lui Christos, și dacă e cumva primejduit el. Nu e cap în tot tabloul care să nu indice un caracter aparte și să exprime o nuanță de emoție distinctă. Cu Leonardo sînt pentru prima oară fixate pe pînză accidentul, neprevăzutul, o clipă ori alta din cursul pasiunilor omenești; nu mai aveți doar reprezentarea unor personaje grave și anatomic autentice, ci, lucru însemnînd cel din urmă progres și limită extremă a adevărului naturii, unduirea mereu alta a sentimentului care doar străbate sufletul și în trecere îi dă viață.

Ce personaj convine ideal unui asemenea talent? Pentru fiecare pictor e întotdeauna unul anume, iar figura pe care, voit sau nevoit, a ales-o și a reprodus-o, îi exprimă mai bine decît oricare alta caracterul și gustul. La Leonardo, tipul acesta care revine neîncetat e al unei fîpturi senzitive, fine, aproape feminină, de o distincție și de o grație neasemuite. (. . .)

Dintre toți pictorii vechi, Leonardo e cel mai modern; dintr-o dată a mers pînă la capătul naturalismului; nimeni n-a înțeles mai adînc complexitatea și delicatețea naturii; nimeni n-a înfățișat-o cu o tehnică mai savantă și cu procedee mai complete. După cum opera lui științifică și-a depășit epoca, a stăpînit metode, a presimțit adevăruri, a întrevăzut un sistem pe care noi de-abia astăzi le limpezim cu greu, tot așa în structura corpurilor și capetelor sale, în finețea și mobilitatea fizionomiilor, în strania și maladiva frumusețe a expresiilor, a descoperit dinainte acele simțiri complexe, sublime, rafinate și încîntătoare pe care au ajuns să le exprime poezii aleși ai secolului nostru: vreau să spun superioritatea și exigențele creaturii prea gingașe, prea nervoase, prea pline, căreia nu-i lipsește nimic și găsește că asta înseamnă puțin.

HIPPOLYTE TAINÉ, 1860

Tot ceea ce Giotto și Masaccio obținuseră în știința de a evoca valorile tactile, tot ceea ce Fra Angelico și Filippo Lippi realizaseră în privința expresiei, ceea ce Pollaiuolo împlinise pentru mișcare, sau Verrocchio pentru efectele de umbră și lumină, Leonardo, fără nimic din șovăiala și truda ce caracterizaseră pe imediații săi precursori, avea să egaleze și să întărească. În afară de Velázquez și poate, în cele mai bune lucruri ale lor, de Rembrandt și Degas, vom căuta zadarnic valori tactile stimulatoare și convingătoare asemenea celor din *Monna Lisa*; în afară de Degas, nu vom găsi o măiestrie în arta mișcării asemenea celei din neterminata *Încălzire a magilor* de la Uffizi; și dacă Leonardo a fost întrecut ca pictor al luminii, nimeni n-a izbutit ca el, în *Fecioara între stînci*, să ne transmită cu ajutorul luminii și umbrei un sentiment mai pătrunzător al misterului și al temerii religioase. Adăugați la toate acestea un simț al frumuseții și al semnificativului pe care puținii au izbutit măcar să-l aproximeze. Unde s-ar mai putea afla o tinerețe atît

de fermecătoare, o maturitate atât de puternic virilă, o bătrânețe atât de nobilă și de stăpînă pe tai-
nele lumii? Cine a mai pictat ca Leonardo fericirea mamei privindu-și pruncul și bucuria de viață
a copilului; cine a mai zugrăvit ca Leonardo timiditatea fecioarei, casta ei întîmpinare a vieții,
gingășia și rafinamentul ei; sau încîntătoarele intuiții, nepuizabila fascinație a femeii în pleni-
tudinea vitalității sale? Priviți numeroasele schițe de Madone, desenul de profil al Isabellei
d'Este, sau «La Belle Joconde» și încercați să le aflați seamăn undeva. Leonardo este singurul
artist despre care se poate spune în sens perfect literal: pe tot ce a pus mîna a transformat în eternă
frumusețe. Cu simțul său pentru linie și clarobscur, el a transfigurat pentru totdeauna în valori
comunicînd viață secțiunea unui craniu, structura unei buruieni sau studiul mușchilor, și aceasta,
fără nici o intenție, pentru că multe din aceste magice schițe au fost făcute în grabă, în scopul
de a ilustra pure speculații științifice, care îi absorbeau cu totul mintea în acel moment. (...)

Pictura l-a preocupat atât de puțin pe Leonardo, încît trebuie s-o privim drept un
mod de expresie folosit pentru o clipă de un geniu universal, la care el recurgea cînd nu avea
altă ocupație mai gravă și cînd putea să exprime prin ea ceea ce n-ar fi putut prin alt mijloc:
cea mai înaltă semnificație spirituală, prin cea mai înaltă semnificație materială. Stăpînirea sa asupra
meșteșugului era imensă; dar simțul său pentru semnificație era cu mult mai mare, încît îl silea
să zăbovească îndelung asupra picturilor sale, străduindu-se să exprime semnificația pe care el
o simțea dar pe care mîna sa n-o putea reproduce: astfel că rareori a dus pînă la capăt picturile
pe care le-a început. Drept urmare, am fost lipsiți de un număr de lucrări: am pierdut din canti-
tate, dar am pierdut și din calitate? Ar fi putut un simplu pictor, sau chiar un simplu artist,
să vadă și să simtă ca Leonardo? E foarte îndoielnic! Sîntem prea înclinați a considera un geniu
universal drept un număr oarecare de creiere adunate într-un craniu, și nu totdeauna împăcîndu-se.
Uităm că geniu înseamnă energie mentală și că Leonardo, din același motiv care l-a împiedicat
să fie un simplu pictor — ceea ce n-ar fi consumat nici a suta parte din energia sa — atunci cînd
va picta, va aduce o putere de a vedea, de a simți și de a exprima, superioară față de cea a picto-
rului obișnuit, așa cum *Monna Lisa* e superioară, spre a da un exemplu, portretului pe care Andrea
del Sarto l-a făcut nevastei sale. Nu, să nu ne asociem celor care aduc vină lui Leonardo că a
pictat atât de puțin; pentru că a avut mult mai mult de făcut decît să picteze, și tocmai de aceea
a putut să ne lase una sau două dintre cele mai înalte opere de artă create vreodată.

BERNARD BERENSON, 1896

Gioconda este, în sensul cel mai absolut al acestui cuvînt, capodopera lui Leonardo,
exemplul cel mai grăitor al manierei sale de a gîndi și lucra. Ea este mai «sugestivă» decît
oricare altă operă de artă, afară de *Melancolia* lui Dürer. Nici o umbră de symbolism greu de
digerat nu-i tulbură misterul gingaș și grațios. Toată lumea cunoaște obrazul și mîinile acestei
femei așezate pe un jilț de piatră, într-un amfiteatru de stînci și luminată ca de o pală lumină sub-
marină. Timpul a ocolit-o poate mai mult decît pe oricare pictură veche...

Această imagine care se înalță atât de straniu la marginea apelor exprimă ceea ce oamenii
doriseră de mii și mii de ani. Capul ei este acela pe care s-au strîns «toate perfecțiunile din
lume», iar pleoapele sale sînt puțin obosite. Este vorba despre o frumusețe interioară care s-a
exteriorizat pentru a se imprima în carne; este depozitul, celulă cu celulă, al gîndurilor ciudate,
al visărilor fantastice, al pasiunilor teribile. Puneți pentru o clipă această imagine alături de o
albă zeiță elenică sau alături de o frumoasă femeie a antichității: le veți vedea tulburîndu-se deodată
în fața acestei frumuseți necunoscute în care sufletul a trecut, cu toate bolile sale! Toate gîndurile,
toate experiențele lumii s-au imprimat și modelat în ea cu toată puterea lor de a rafina forma
exterioră și de a o face expresivă. Este animalitatea Greciei și luxuria Romei; e visarea evului
mediu cu ambițiile sale spirituale și iubirile sale fantastice; este reîntoarcerea la păgînism, și toate
păcatele familiei Borgia. Ea e mai bătrînă decît stîncile printre care stă așezată; ca un vampir
ea a murit de multe ori și cunoaște misterul mormîntului. A sondat mări adînci și a păstrat în
jurul ei lumina lor scăzută; a făcut trafic de stofe străine cu neguțatori orientali; ca Leda, a fost
mama Elenei, și ca Sfînta Ana, mama Mariei. Și toate aceste lucruri, care n-au fost pentru ea
decît un sunet de liră și flaute, supraviețuiesc încă în trăsăturile delicate pe care le-au lăsat în
carnea ei schimbătoare, marcîndu-i pleoapele și mîinile.

WALTER PATER, 1873

Alături de *Gioconda*, celălalt tablou de la Luvru, *Sfînta Ana, Fecioara și Christos copil*
se bucură mai puțin de simpatia publicului. Tabloul, care probabil nu aparține în întregime mîinii
sale, este alterat în colorit, iar valoarea desenului este de obicei prea puțin apreciată și abia obser-
vată de ochiul modern. Și cu toate acestea la Florența cartonul său a prilejuit la acea oră (1501)
o admirație atât de mare încît a dus la un pelerinaj la mănăstirea dell'Annuziata, unde se putea
vedea noua minune a lui Leonardo. Subiectul trebuie să fi fost mai degrabă arid. Ajunge să ne
amintim de compozițiile rigide cu cele trei figuri, în operele maeștrilor precedenți: una pe genunchii
celeilalte și toate trei văzute din față. Dar din această compoziție aridă s-a născut de data asta un
grup de o evidență extraordinară iar figurile, înainte fără viață, au dobîndit o mișcare intensă...

Problemele deja clarificate în *Cină* au fost reluate aici. Compoziția este infinit mai
interesantă; într-un spațiu restrîns s-a spus mult; toate figurile au o mișcare contrastantă iar liniile
— divergente între ele — sînt conduse spre o formă, în sine, perfectă. Se va observa imediat
cum figurarea se poate înscrie într-un triunghi isoscel. Acesta este fructul multor căutări care
se pot detecta încă din tabloul *Fecioara între stînci*: Leonardo încearcă să ordoneze compoziția
într-o simplă figură geometrică. Dar cît de slabă și de confuză pare această operă mai veche dacă
o comparăm cu coeziunea și bogăția tabloului cu *Sfînta Ana, Fecioara și Christos copil*. Nu este un

simplicu artificiu faptul că Leonardo caută să adune într-un spațiu tot mai restrâns o intensitate tot mai mare a mișcării: forța de expresie crește în aceeași proporție. Dificultatea constă doar în a nu micșora claritatea și echilibrul reprezentării însăși. Aceasta a fost capcana în care au căzut imitatorii săi mai slabi. Leonardo a ajuns la o perfectă claritate a compoziției și motivul principal — Maria care se apleacă — este de o frumusețe și de o intensitate expresivă emoționantă. Toată acea afectare rece, în care pictura din Quattrocento se pierdea atât de ușor, a fost distrusă de o nemăslăvită forță de expresie. Analizați cu atenție, rînd pe rînd, amănuntele care dau aici relief liniilor umărului și capului. Cit sînt de pure! În atitudinea discretă a Sfintei Ana avem un contrast prețios, iar în partea de jos grupul este încheiat în mod fericit de copilul care se întoarce spre a privi și de miel...

Din iarbă, florile și micile ochiuri de apă care se găseau în fundalul *Fecioarei înclinată* n-a mai rămas nimic. Figurile devin lucrul esențial și sînt înfățișate în mărime naturală. Pentru puterea lor expresivă este însă de o mai mare importanță nu atât o proporție absolută, cît raportul lor în spațiu. Ele umplu suprafața mai mult decît înainte, sau ca să ne exprimăm în alți termeni, suprafața este aici mai mică în raport cu spațiul rezervat figurilor. Aceasta este proporția care va deveni tipică în Cinquecento.

HEINRICH WOLFFLIN, 1939

El, spiritul acesta *symbolic*, deține cea mai vastă colecție de forme, un tezaur, împede totdeauna, de atitudini naturale, o putere totdeauna iminentă și care crește potrivit cu extinderea domeniului său. O mulțime de ființe, o mulțime de amintiri posibile, capacitatea de a recunoaște în cuprinsul lumii un număr imens de lucruri deosebite și de-a le combina în mii de feluri — iară din ce e el alcătuit. Este maestrul chipurilor, al anatomiilor, al mașinilor. Știe din ce e făcut un suris, pe care poate să-l așeze pe fața unei case, în cutele unei grădini; zburlește și plîngînd filamentele apelor, limbile focurilor. În formidabile buchete, dacă mîna lui înfățișează peripeziile atacurilor pe care le combină, traiectoriile miilor de ghiulele se descriu, năruind semănașele de cetăți și de fortificații abia construite de el în toate amănuntele lor și întărite. Ca și cum prefăcerea lucrurilor i s-ar părea, în calmul lor, prea molcom, adoră bătăliile, furtunile, potopul. A ajuns să le vadă în ansamblul lor mecanic, și să le simtă în părelnică independență ori în viața fragmentelor lor, într-un pumn de nisip în zbor sălbatec, în schița tulburată a fiecărui combatant în care se răsucesc o pasiune și o durere intimă. Pătrunde în micul corp « sfios și brusc » al copiilor, cunoscîte reținerile din gesturile bătrînilor și ale femeilor, simplitatea cadavrului. Al lui este secretul de a compune ființe fantastice a căror existență devine probabilă, în care logica ce conciliază părțile lor este atât de strînsă, că sugerează viața și firescul întregului. Face un Christ, un înger sau un monstru luînd ceea ce este cunoscut, ceea ce este pretutindeni, într-o accepție nouă, folosindu-se de iluzia și abstracția picturii, care prezintă o singură însușire a lucrurilor și le evocă pe toate celelalte.

De la precipitățile sau încetînirile simulate de căderile de terenuri sau de roci, de la cuburile masive la draperiile în multe falduri; de la fumurile dezvoltîndu-se pe acoperișuri la arborescențele îndepărtate, la fagii aeriени din zare; de la pești la păsări; de la scinteierile solare ale mării la miile de mici oglinzi ale foilor de mesteacăn; de la solzi la sclipetele lunecînd pe golfuri, de la urechi și de la bucle la vârtejurile înghețate ale cochiliilor — aceasta este aria lui. Trece de la cochilie la voluta tumorii undelor, de la suprafața strîmtelor iazuri la nervurile ce-ar încălzi-o vag, la mișcări elementare de repetiție, la năpîrcile fluide. Vivifică! Apa, în jurul înotătorului, o strînge în eșarfe, în feșe mulînd efortul mușchilor. Aerul în urma ciocîrliilor îl fixează în scame de umbră, în spume de mici bule, pe care rutele acestea aeriene în fina lor suflare trebuie să le lase după ele de-a lungul foilor azurii ale văzduhului, prin desimea, de vag cristal, a spațiului.

El reclădește toate edificiile; toate chipurile de a se combina ale materialelor cele mai diverse îl ispitesc. Se bucură de lucrurile distribuite în dimensiunile spațiului; arce, șerpante, bolți pîntecoase; galerii și loje aliniate; mase, povara cărora o mențin în aer arcurile; rîcoșeuri de poduri; profunzimi ale vegetației arborilor pierzîndu-se într-o atmosferă din care se adaptează structura zborurilor migratoare ale căror triumphiuri ascuțite către sud dovedesc o combinație rațională de ființe vii.

Se joacă, îndrăznește din ce în ce mai mult, transpune în acest universal limbaj toate sentimentele-i cu claritate. Belșugul resurselor lui metaforice i-o îngăduie. Plăcerea lui de-a nu o mai sfîrși cu ceea ce conține cel mai neînsemnat fragment, cea mai mărunță sclipire a lumii, reinnoiește forța și coeziunea ființei lui. Bucuria i se sfîrșește în decorațiuni festive, în născociri fermecătoare, și cînd va năzui să construiască un *om volant*, îl va vedea ridicîndu-se ca să caute zăpadă pe culmea munților și revenind ca s-o împrăști pe caldarîmul orașului aburînd de degoare, vara. Emoția lui se risipește în desfătarea chipurilor pure pe care le boțește o grimasă de umbră, în gestul unui zeu care tace.

PAUL VALÉRY, 1919

Constrînși cum sîntem, de secolul în care trăim, de a ne specializa cu toții, înțelegem anevoie noțiunea de « geniu universal » în artă sau în orice alt domeniu. Iar Leonardo, ca toți gînditorii din vremea sa, admitea că știința este una, că nu există decît o artă, și că orice om superior nu poate lua în considerare o problemă oarecare decît în raport cu tot restul; el credea, asemeni lor, că un asemenea program nu era de neîndeplinit. Pe măsură ce geniul i se maturiza, arta sa devenea din ce în ce mai enciclopedică, nu doar în propriul său domeniu, cît — și mai mult — în relațiile generale cu viața și gîndirea. Despărțirea clară care ne place s-o stabilim astăzi între

adevăr și frumos, între știință și artă, nu poate exista în gândirea lui Da Vinci. Cu o credință naivă dar sublimă în natura umană, credință demnă de un Socrate sau Confucius, el considera că acțiunea și cunoașterea sînt unul și același lucru pentru artist, și chiar că aplicarea acestui principiu de către contemporani în practica zilnică a artei ar fi fost posibilă. În *Tratat* se revine de multe ori asupra acestei teze după care pictorul trebuie să se intereseze de toate (...).

Nu există operă a lui Leonardo care să nu fie ilustrarea sau apărarea acestor principii. Mai mult decît toți confrășii săi, el concepea arta ca fiind înzestrată cu o finalitate universală, ca zentativă și tehnică, ca fiind în stare, în fine, a transfigura lumea fenomenală, în întregime, prin exactitatea frumuseții.

Să ne gîndim cît de strict își limitează interesul la chipul uman, din toate elementele expresiei artistice, ceilalți maeștri ai Renașterii, chiar Rafael și Michelangelo, și cum își concentrează ei efortul asupra mișcării, pozei, masei abstracte, volumelor corpului omenesc; cît de rar interpretează ei frumusețea lumii animale sau vegetale pentru ea însăși; cum să nu admirăm atunci versatilitatea lui Da Vinci și sensibilitatea lui în fața impresiilor pe care i le oferă domeniile « inferioare » ale naturii? Dacă în această privință omul de știință vine în ajutorul pictorului, aceasta nu se întîmplă în scopul limitat al empirismului sau informării, ci mai degrabă pentru a căuta o imagine a lumii ideale, permanente și universale.

În desenele sale de flori, el rivalizează cu cei mai mari maeștri ai Europei de Nord prin studiul plin de afecțiune pentru detalii. El pătrunde secretul copacilor și al florilor; el reprezintă creșterea organică, articularea trunchiului și a ramurilor, a tijelor și frunzelor; desenele sale ne fac să simțim, mai bine decît însăși observarea naturii, urcarea sevei, viața și creșterea plantelor.

OSWALD SIRÉN, 1928

Caverna, în care *Sfîntul Ieronim* își duce la împlinire exercițiile sale de teribilă austeritate, este și mai stranie decît cea din *Fecioara între stînci*. Nu mai există aici nici o urmă de vegetație, nici de apă. În această lume de piatră, unde printre meandrele grotei circulă luciri stranii, nu mai există nimic care să nu suporte această grea și pătrunzătoare pietrificație, în același timp interioară și exterioară, a trupului și a sufletului. S-ar putea crede că pentru eliberarea spiritului din carne, sfîntul ar condamna-o pe aceasta prin cele mai aspre mortificații, că el ar vrea să elimine din ea tot ce e tandrețe, blîndețe, umanitate. Idealul său este acela de a deveni piatră, asemeni tuturor obiectelor ce-l înconjoară, asemeni leului însuși, cu curbele sale aspre și îndrăznețe, asemănătoare unui animal de marmură. Și ca metamorfoza să fie și mai completă, sfîntul își lovește pieptul cu o piatră ca și cînd ar dori ca aceasta să pătrundă sub pielea sa și să înlocuiască organul sensibil și palpitant printr-o masă inertă. Acest piept sfîșiat, aceste membre tăiate într-un calcar cenușiu, acest obraz epurat de tot ceea ce nu e os și piele, rigid și uscat, ca făcut dintr-o materie lemnoasă, toate acestea proclamă o prodigioasă metamorfoză. Leul, transformat într-o masă colțuroasă, Sfîntul Ieronim într-o ființă geologică, asemeni unui peisaj de creste și văgăuni, falezele peisajului în mijlocul căruia apare, nemaitrîind viața oamenilor decît prin ochi, acea formă extraordinară a cărei furie de a se identifica cu piatra este aproape nebunească, acestea sînt elementele picturii, rămase în stadiul de eboșă și care aduce o lumină atît de curioasă asupra gîndirii religioase a lui Leonardo.

MARCEL BRION, 1952

Nu putem înțelege și nu putem aprecia în mod just speculațiile lui Leonardo asupra perspectivei dacă nu luăm în considerare faptul că ele ilustrează trecerea de la o concepție substanțială la o concepție fenomenală a lumii, de la o reprezentare concretă și anecdotică la o figurare armonică și matematică a realului, care nu mai este acum considerat ca ceea ce este ci ca ceea ce este perceput. Față de generațiile precedente saltul este destul de surprinzător și orice generație își poate dori să aibă oameni atît de « eficienți ». Adevărata însemnătate a unei descoperiri nu rezultă din aplicațiile ei imediate, ci din răsturnarea pe care o implică în felul de a pune problemele. Concepțiile lui Leonardo asupra perspectivei sînt remarcabile mai ales datorită faptului că ele nu rezultă pur și simplu din dezvoltarea rețetelor de atelier sau aplicarea unor idei deduse din sisteme intelectuale deja explicate. Speculația lui este legată de toate experiențele sale în domeniul științific și mecanic. (...) Am înțelege greșit opera sa dacă ne-am închipui că el a descoperit pur și simplu o metodă mai sigură decît predecesorii săi în vederea realizării unei proiecții ortometrice a corpurilor materiale pe ecranul plastic cu două dimensiuni în funcție de o iluzorie natură imuabilă și a unui nu mai puțin imuabil ochi omenesc. Introducînd în sistemul său concepția mișcării și demonstrînd însemnătatea și autonomia luminii și a imaginii virtuale, Leonardo a făcut din perspectivă ceva mai mult decît o știință empirică. A făcut din ea o parte a științei. (...)

Leonardo a descoperit unitatea superioară a operei în bogăția și integrarea armonioasă a senzațiilor. De unde rezultă o opoziție absolută între sentimentul spațiului și al timpului. Pe de o parte, un spațiu imobil, rigid, prins parcă în razele unui proiector, și care va genera scena teatrală clasică și barocă; pe de altă parte, un spațiu variat străbătut de mai multe figuri decît ar putea discerne ochiul la o primă privire, atît de bogat încît numai o intuiție sigură ne poate da senzația întinderii și armoniei sale incomensurabile, traductibilă nu în jocul unor scene izolate ci în legi ale proporției și în jocuri de lumină. Pe de o parte, o figurare a timpului prin episoade ale istoriei, o amintire a lucrurilor știute, o proiecție a senzațiilor în rit, o reinnoire a faptelor și a miturilor asigurîndu-le valoarea și inteligibilitatea, pe de altă parte, o sesizare imediată a simultaneității, timpul conceput ca o lege iar reprezentarea sa la fel ca și natura sa legate de acum înainte de fenomenele fizice, supuse acelorași legi matematice ca și întinderea. Simultaneitatea e timpul închipuit ca o operație a spiritului și nu a memoriei. Există aici un transfer al noțiunilor

de bucurie și de putere creatoare. Leonardo va proclama că trebuie să iubești obiectul pentru el însuși și nu pentru vreun alt motiv și că soarele, care domină lumea, acționează prin forță și nu prin nevoie. Rolul pictorului va fi deci dublu. Pe de o parte, lucrurile mentale care nu au trecut prin înțelegere sînt vane și nu dau naștere nici unui adevăr care să nu fie dăunător, astfel încît criteriul suprem al operei de artă se află în matematică; pe de altă parte, pictura, care închide astfel într-o rețea reprezentări ce nu sînt cele ale lucrurilor inerte ci spectacolul viu al lumii, cuprinde toate formele naturii și este infinit superioară literaturii, ale cărei cuvinte nu sînt universale precum formele. În ultimă analiză, Leonardo concepe pictura ca un limbaj universal care elimină accidentul pentru a materializa esențialul.

PIERRE FRANCASTEL, 1952

Fecioara între stînci este ultimul tablou în stil quattrocentesc pe care l-a pictat Leonardo da Vinci și care are încă grația plină de vrajă a acestei perioade. Măiestria execuției nu a dăunat cu nimic prospeității de expresie a personajelor și echilibrul între frumusețea naturală și frumusețea ideală a fost perfect menținut. Idealizarea însăși a făcut opera mai vie, așa cum putem constata comparînd capul îngerului din studiul pentru același cap, făcut în mină de argint și care se găsește la Torino. Desenul — după părerea mea unul dintre cele mai frumoase din lume — tinde către perfecțiunea plastică absolută. Pictura, mai delicată, mai fragilă, pare a fi înconjurată de nimbul irealității, și putem vorbi în acest caz din nou despre idealizare, în sensul gotic al termenului. Același lucru se poate spune și despre capul Fecioarei dar, de această dată, termenul nostru de comparație va fi capul Fecioarei din tabloul de la National Gallery care, cu toate că nu e executat doar de mîna lui Leonardo da Vinci, a fost cu siguranță schițat de el. Comparînd aceste două capete, frumusețea delicată și inspirată a unuia și clarobscurul ca de ceară al celuilalt, nu ne putem împiedica să ne gîndim că teoriile artistice ale lui Leonardo l-au dus uneori foarte departe de ceea ce pentru noi apare a fi partea cea mai de seamă a geniului său. Comparînd cei doi Sfinți Ioan, ajungem la aceeași concluzie. Doar capul îngerului, în *Fecioara între stînci* de la Londra, ne arată că Leonardo, sacrificînd spontaneitatea regulilor artei, a atins o calitate nouă de o perfecțiune clasică, cu toate că pentru noi acest cîștig nu este pe măsura sacrificiului.

Un încîntător naturalism al detaliilor completează acest idealism gotic. Mîinile, picioarele, părul sînt studiate cu o curiozitate rar întîlnită. Leonardo a redat perfect structura lor internă, dar s-a complăcut mai ales în a exprima suprafețele, delicatețea pielii, netedă sau involburată în gropițe și crețuri printr-un joc al liniei și al luminii, mărturie a unei extraordinare acuități a observației. Tot astfel florile și plantele sînt tratate cu sentimentul gotic al particularității lor, amintindu-ne de cele mai delicat sculptate capiteliuri din secolul al XIII-lea. Pictorii flamanzi, cărora le-a plăcut să semene flori în prim planul tablourilor lor, nu au știut niciodată să dea o asemenea impresie de creștere organică și de viață interioară. Cît despre elevii lui Leonardo care, după exemplul său, au pictat plante din abundență, aceștia n-au ajuns niciodată să le integreze în mod coerent în ansamblul compoziției.

Cu toate că-l regăsim pe Leonardo în întreaga compoziție și în anumite detalii ale *Fecioarei între stînci*, nu trebuie să uităm cît de desfigurate au fost intențiile sale inițiale. Nu ne putem face nici o idee de ceea ce erau tonurile, valorile, impresia de ansamblu pe care o dădea originalul, ascuns, cum ne apare astăzi, sub straturi succesive și groase de verni galben. În părțile întunecate, un amestec de bitum în pictură a făcut-o pe aceasta consistentă și crăpată ca noroiul uscat, iar pe ansamblul tabloului se etalează numeroase urme ale unor vechi retușuri. Trebuie să ținem seama de toate aceste elemente înainte de a afirma că Leonardo da Vinci, în acea perioadă, a avut o paletă întunecată și n-ar fi fost un bun colorist. Chiar și în starea ei actuală, putem întrezări faptul că *Fecioara între stînci* a fost odinioară de o luminozitate remarcabilă și dovedea un subtil simț al reflexelor; această luminozitate e cea care-l distinge pe Leonardo de imitatorii săi milanezi.

KENNETH CLARK, 1952

Îngerul din *Botezul lui Christos*, operă la care Leonardo a colaborat pe cînd se afla în bottega lui Verrocchio, este deja mărturia unui talent extraordinar: el dezvăluie, afară de o stăpînire plină de dezinvoltură a tuturor mijloacelor tehnice și formale, o forță expresivă mult superioară celei din figurile alăturate. Atitudinea este liberă și ușoară și, inaugurînd un principiu care va deveni constant, figura este construită pe mai multe direcții de mișcare, combinate cu naturalețe, ca și cum ar fi văzute din puncte diferite. Rafinamentul formelor, delicatețea modelajului în tonuri moi de umbră, drapajul plin de fantezie și de o claritate organică, ies în evidență față de părțile făcute de Verrocchio. Afară de înger, tot lui Leonardo îi aparține și peisajul care servește drept fundal celor doi îngeri. În acest mic colț de natură se deschide o nouă lume a văzului. În 1473, Leonardo desenează un peisaj a cărui configurație este rezultatul în același timp al observării realității și al fanteziei libere. Compoziția mai păstrează cîteva trăsături din schema tradițională: rocile în prim plan, prăpastia din întinsa și îndepărtata cîmpie . . . Dar este nou modul de a vedea cu o sensibilitate extremă; Leonardo descoperă atmosfera care învăluie totul, notează transparența maselor de aer care se află între observator și obiect, își dă seama că această masă de aer mijlocește perceperea obiectelor în caracteristica lor cea mai proprie. Luminozitatea sau umiditatea aerului acționează asupra obiectului, iar spațiul este investigat în succesiunea formelor care se conturează, net sau confuz, în depărtări clare sau nebuloase. Aceasta este deja o viziune bazată pe perceperea fenomenului: artistul vrea să reprezinte, să facă evidente cunoștințele care se dobîndesc prin vederea directă. Leonardo a trebuit să-și creeze mijloacele de expresie pentru a da formă, cu desenul, obiectului perceput. Încă din tinerețe el exprimă fenomenele naturale în sine; fie

în desenul amintit, fie în *Botezul lui Christos*, el ne dă un fragment de natură reală. Desen și pictură conțin ambele, *in nuce*, starea naturii cosmice în măsura în care este perceptibilă în «similitudine», adică în imagine așa cum se formează și cum apare ea.

LUDWIG II. HEYDENREICH, 1958

Se știe, datorită vechilor copii, făcute după partea executată, că *Bătălia de la Anghiari*, din marea sală a Consiliului, a fost în mod cert ocazia de a desfășura o învălmășeală monstruoasă în care furia omului își găsește un ecou precis în grimasa animalului. Studiile fiziologice ale lui Leonardo duceau către un anumit tip de efecte, care lasă mult în urmă reliefurile confuze ale lui Bertoldo pe aceeași temă.

«Capetele grotești» pe care artistul le-a presărat în caietele sale nu sînt prin urmare un repertoriu științific, alcătuit în vederea unei teratologii umane, după cum nu sînt nici «caricaturi», făcute spre a dezvălui ridicolul unor personaje necunoscute. Ele sînt mărturia îngăduinței lui Leonardo față de resursele urîteniei, care-l rănește și, alături de glume ale acelei «artifiziosa natura», glume ale închipuirii sale care făurește monștri construiți în mod logic. «Divinitatea» artei se demonstrează prin eficiența psihologică a acestor orori cît și prin aceea a figurilor delicate: opoziția lor închide, într-un anumit fel, întreaga dezvoltare a vieții sufletului. Motivul surîsului, așa cum l-a înfățișat Leonardo, ar fi greu de înțeles dacă l-am considera ca pe semnul calificativ cel mai înalt, adică drept o emblemă a sufletului însuși. Pe marmurile grecești arhaice, ca și pe anumite figuri ale artei romanice, surîsul este redat printr-o simplă curbare a buzelor cu valoarea generală de semn al sufletului. Sculptorii florentini din generația anterioară lui Leonardo și, înaintea tuturor, Desiderio, l-au preluat și l-au impus artei florentine, nu doar ca pe un fel de «atribut fix» al chipului omenesc, ci deja ca o funcție mai precisă a feței, cu o valoare «fisiognomonică» definită. Acest moment al expresiei vizează nuanțele fugitive și mecanismul lor delicat. Este un semn al conștiinței de sine și al distanței interioare. Insistența asupra acestei trăsături precise face parte dintr-o poetică originală și este legată de un stil. Ea apare în jurul anului 1460, odată cu alte curiozități «psihologice» ale artei și culturii toscane. Pentru filosofia lui, gura și ochii sînt sălașul natural al sufletului; scrisoarea lui Ficino către P. Bembo (1478) încheie descrierea alegorică a frumuseții prin evocarea iradierii «surîsului cu totul și cu totul grațios» care «reprezintă bucuria perfectă de care ne umple virtutea însăși și fericirea netulburată».

Surîsul adaugă astfel un element esențial blîndeții și farmecului insinuant al figurilor; dar odată cu Leonardo, el capătă și o altă valoare. El este într-adevăr simbolul realității psihice și manifestarea unei sensibilități atente față de ea însăși. Dar acest al doilea aspect este adîncit de o analiză minuțioasă a jocului mușchilor și a crețurilor ochilor, în momentul în care mișcările lor prind a se contura, și nu în momentul în care fața este dilatată de o bucurie și o seninătate explicite; prin aceasta se revine la impenetrabilitatea arhaică. Surîsul este în același timp un accident în cadrul organismului și un dat simbolic. El este urmat în procesul său devenind astfel singular: pe cît este posibil calitatea expresivă este insistentă și incertitudinea efectului subliniată, astfel încît iradierea e suspendată și i se substituie o impresie tulbure de ezitare și așteptare. Motivul este dealtfel preluat din sculptură, cu toate avantajele umbrelor topite care adaugă, după Leonardo, un farmec esențial figurii. Portretul *Ginevrei Benci* și *Madona Benois* exagerează unul rezerva, celălalt veselia. În fecioara din *Închinarea magilor* și mai ales în *Fecioara între stînci* apare, ca în figurile lui Desiderio și Verrocchio, vîlul resemnării duioase, care se va răspîndi pe chipul lui Christos din *Cină*. Odată cu *Gioconda* — indiferent dacă e sau nu portretul Monei Lisa — jocul expresiilor contrarii se obține datorită unei fine învăluri tonale, la limita de ambiguitate dorită de Leonardo; el cheamă, dar face dinainte inutile, nenumăratele comentarii literare de care a fost însoțită această periculoasă capodoperă.

ANDRÉ CHASTEL, 1959

În februarie 1500, trecînd prin Mantova, Leonardo a schițat în pastel un portret al vestitei Isabella d'Este. Dintr-o scrisoare, pe care aceasta a scris-o un an mai tîrziu, reiese că Leonardo a făcut două copii ale schiței dintre care una o lăsase marchizei, în timp ce o reținu pe cealaltă pentru a se folosi de ea ca de un carton în vederea unui eventual tablou. Din fericire e mai mult decît probabil ca una dintre aceste două versiuni să fi scăpat de distrugere și ca splendidul carton de la Luvru cu un bust de femeie în profil să fie tocmai acela al Isabellei d'Este...

Capul, întors spre dreapta astfel încît se prezintă într-un profil curat, este așezat pe un bust care urmează doar în parte acea direcție; mîinile sînt încrucișate; părul, adunat într-o plasă, formează o masă în jurul obrazului și coboară pînă ce acoperă ceafa; veșmîntul este dungat. Condițiile în care se păstrează cartonul ar putea să fie cu mult mai satisfăcătoare, și cu toate acestea nu reușește să ascundă prezența mîinii unui excelent desenator. Femeie de o mare distincție și cu un aspect frumos, ea se uită drept înainte cu o mare simplitate și naturalitate, aproape fără urmă din expresia enigmatică și de nepătruns a *Monei Lisa*. Aici artistul, desigur, a înregistrat cu fidelitate viziunea care apărea ochilor, și nici nu a încercat măcar să încarneze, ca în *Gioconda*, vise țesute în timpul întregii vieți. Dar aceasta este mult mai mult decît o efigie asemănătoare. Calitățile sale artistice sînt de cea mai înaltă calitate. Execuția are aceeași spontaneitate a concepției și întregul carton a fost probabil rodul unei singure ședințe de lucru. Nelipsita agilitate de desenator a lui Leonardo i-a fost aici, fără îndoială, de mare ajutor: cu contururi rapide, el a redat nu numai liniile, ci și modelajul unui obraz a cărui sînețe a proporțiilor începe să fie îngreunată de excesul de carne. Aceasta, la rîndul ei, este redată cu o cizelare desăvîrșită; tot restul,

ca de pildă părul sau veșmintul, este în mod fericit subordonat printr-o factură mai spontană care însă nu este niciodată lipsită de o anumită calitate decorativă.

BERNARD BERENSON, 1968

Operă concluzivă, și neterminată, a primei perioade florentine este *Închinarea magilor*. Acesta este subiectul întâlnit cel mai des în pictura florentină din *Quattrocento*; preluându-l, în 1481—1482, Leonardo ia poziție față de o întreagă tradiție, care pleacă de la Lorenzo Monaco și ajunge la interpretarea recentă a lui Botticelli (circa 1477) care elimină caracterul sacru al reprezentării și o transformă într-o celebrare a familiei de la docta curte a Medicilor. Leonardo se referă, în mod explicit, la acest tablou care exaltă pietatea religioasă a cercurilor neoplatonice, interpretând tema în cheie simbolică — și nu istorică sau fabulatorie — ci grupând figurile în cerc în jurul apariției sacre, în loc să le prezinte într-un cortegiu. Mergând și mai departe de Botticelli, el elimină și coliba, amestecă magii într-o învălmășeală de oameni agitați, care gesticulează și se prosternă. Și Botticelli dezvoltă tema mai mult ca *epifanie*, sau manifestare a divinului, decît ca adorație; dar Leonardo refuză să considere aspectul social al temei (omagiul domnilor și învățaților față de Dumnezeu) și țintește direct spre miezul filosofic. Deoarece conceptul fundamental al gândirii neoplatonice este cel de inspirație sau *furor*, el își expune și-si susține propriul concept, cu totul diferit de cel de *furor*.

Epifanie înseamnă fenomen; deci în fenomen și nu în *ideea* abstractă se manifestă divinitatea. Fenomenul surprinde, emoționează, tulbură, iscă reacții diferite, pune în mișcare întreaga realitate: pînă și caii cabrează în fața fenomenului apariției divine. Fenomenul se vede și se meditează: la dreapta un tînăr se întoarce în afară și invită lumea să privească, la stînga un bătrîn înclină capul și meditează. Fenomenul are loc în natură: fecioara apare într-un peisaj deschis pînă la orizont și stă pe o ridicătură a terenului, lîngă un copac ale cărui ramuri rupte se văd în partea de jos, pe cînd sus apar noile mlădițe. În fund, arhitecturi grandioase în ruină: odată cu apariția-fenomen, ramurile uscate cad și trunchiul vieții înflorește; se prăbușește scena îndepărtată a istoriei iar natura renaște. Atît figurile apropiate cît și cele depărtate sînt agitate de *furor*; dar în cele depărtate (cele aparținînd istoriei de acum « antice ») *furor* înseamnă luptă a războinicilor călare, pe cînd în cele apropiate (atinse de fenomenologia divinului) înseamnă avînt nestăvilit al sentimentului și al mișcărilor. Este deci acel fenomen care leagă într-o continuitate ciclică, într-o orbită de mișcare perenă, lumea naturală și lumea oamenilor, mișcările cosmice și tulburările omenești, sentimentele.

Fecioara nu tronează, este o figură fragilă și puțin înclinată, rezolvată prin cîteva linii curbe. E ca un fus care se rotește asupra lui însuși și formează de jur împrejur un vîrtej de gol și o viltoare. Masa figurilor se învolutează dar este oprită de bariera invizibilă a aceluia spațiu gol: mișcarea este deci neîmplinită, deoarece nimic din realitate nu este împlinit, totul este conflict de forțe contrarii, travaliu al unei continue devenirii. Nu există gesturi ale figurilor bine subliniate, ci doar acte care intră și ele în orbita-vîrtej (cu totul diferită de ritmul botticellian) al mișcării masei, a spațiului, a cosmosului. Este ca și cum toți cei de față, cuprinși de un *furor* care ia accentul și mișcări diferite în fiecare, ar forma o singură figură, cu multe mîini întinse, multe figuri neli-niștite sau uimite sau gînditoare; este ca și cînd o mișcare orbitală a masei, iscată de lumina ce provine din spațiile îndepărtate s-ar reîntoarce în spațiu, într-o mișcare involburată, fără sfîrșit. Într-adevăr, nu există *fenomenul* ci o serie comprimată de fenomene, de cauze infinite și de infinite efecte. Lumea lui Leonardo nu mai este *natura naturata* ci *natura naturans*.

GIULIO CARLO ARGAN, 1968

În desenele de mașini din Codicele Madrid I putem detecta formarea unui mod de a desena care, paralel cu acela al desenului arhitectonic, încearcă să pună la punct metoda reprezentării în plan și în elevație. Exemplul cel mai tipic este fo. 44v. Este interesant cum Leonardo caută diferite unghiuri de vedere ale elevației: din față, dintr-o parte, ca și cînd ar fi țintit la precizarea succesivă a punctelor în proiecție ortogonală, fără deformări optice. Desenul arhitectonic și, cum s-ar spune în limbajul modern, *industrial design*-ul, caută și în epoca Renașterii mijloace similare de reprezentare: în ambele domenii Leonardo participă ca un personaj de prim rang la acest proces. Și putem să ne întoarcem încă o dată spre a cita cuvintele sale, care demonstrează că el de conștient era el de calitatea creativă a desenului său: « *Il disegno è di tanta eccellenza che non solo ricerca le opere di natura, ma infinite più che quella che fa natura* ».

Tocmai caracteristica părții celei mai însemnate a desenelor care ilustrează codicii din Madrid pretindea ca discursul să insiste asupra acestor aspecte speciale ale desenului leonardesc; dar acest discurs ar risca să rămînă parțial dacă ar neglija celelalte aspecte, propriu-zis artistice și mai bine cunoscute: desenul figurii și al peisajului, pe care Leonardo le-a interpretat și le-a redat, ca de obicei, într-un mod cu totul original față de școala florentină, deschizînd astfel căi noi. Nu există desene de figuri umane în codicii de la Madrid, dar există exemple admirabile de peisaj (. . .): spinări ale lanțurilor muntoase, transparente, imponderabile și totuși atît de personale în profilul culmilor și al vălilor, încît se pot imediat recunoaște (. . .). Pentru a desena acești munți Leonardo a folosit sanguina, ușoară, astfel încît a putut evita orice asprime a conturilor și să redea bogăția luminii atmosferei învăltoare. Aici el « caută operele naturii »; și nu se poate să nu admirăm, alături de frumusețea aeriană a desenului, inteligența și deschiderea frazei scrise: nu « limita » — scrie el — ci « cercetează »: o însemnare, aceasta, care înglobează și desenele de aici, sub unghiul spiritului de cercetare, de contemplare și experimentare, sub semnul extraordinarei deschideri și unități a minții pe care Leonardo a dovedit-o în tot ceea ce a făcut.

ANNA MARIA BRIZIO, 1974

CRONOLOGIE ȘI CONCORDANȚE

1452 15 aprilie. Se naște, în localitatea Vinci, Leonardo, fiu natural al lui Piero di Antonio și al Caterinei.

Lorenzo Ghiberti termină « Poarta paradisului » a Baptisteriului din Florența.

1452—1459 Piero della Francesca pictează *Legenda crucii în biserica San Francesco din Arezzo*.
1453 17 iulie. Bătălia de la Castillon, ultima bătălie a « Războiului de o sută de ani ». Englezii sînt izgoniți de pe continent (cu excepția orașului Calais).

1455 26 ianuarie. Statele italiene se angajează printr-un pact să mențină echilibrul politic și să asigure pacea în peninsulă. Pactul este confirmat de către papa Nicolae al V-lea, care se declară garant (25 februarie).

1457 Moare Andrea del Castagno.

1460 Se naște Grünewald.

1461 Revocarea Sancțiunii Pragmatice de la Bruges; apropiere între Ludovic al XI-lea al Franței și papă.

1461—1483 Domnia regelui Ludovic al XI-lea al Franței.

1462 Se naște Piero di Cosimo.

1464 13 aprilie. Francesco Sforza, ducele Milanului, ocupă orașul Genova.

1465 c. Se naște Vittore Carpaccio.

1466 Moare Donatello.

1467 Moare Filip cel Bun, ducele Burgundiei; îi urmează Carol Temerarul.

1468 Moare, în vîrstă de 96 de ani, Antonio di Piero di Guido da Vinci, bunicul lui Leonardo. În actele de deces apar ca moștenitori printre alții: fiul Piero — tatăl lui Leonardo — a doua soție a acestuia Francesca, și « Lionardo fiul nelegitim al sus-pomenitului ser Piero în vîrstă de 17 ani ».

1468—1469 Frescele din Palazxo Schifanoia la Ferrara.

1469 Piero da Vinci și fratele său Antonio închiriază o casă la Florența, în *via delle Prestanze* (azi *via dei Gondi*).

Leonardo intră probabil ca ucenic în *bottega* lui Andrea del Verrocchio.

Moare Filippo Lippi.

1471 Se naște Albrecht Dürer.

1472 Leonardo este înscris în *Compania di San Luca* (corporația pictorilor din Florența).

Luciano Laurana lucrează la construirea palatului ducal din Urbino.

Se naște Lucas Cranach cel Bătrîn.

1472—1476 Perioadă de « ucenicie liberă » cu Verrocchio. Pictează acum fragmente din *Botezul lui Christos* (Uffizi) și poate *Bunavestire* de la Uffizi și cea de la Luvru, precum și *Fecioara cu garoafa* (München), *Madona Benois* (Leningrad) și alte opere, azi pierdute.

1473 5 august. Data înscrisă de Leonardo pe desenul reprezentînd un peisaj, azi la Uffizi, cea mai veche operă datată a artistului.

1474 Andrea Mantegna termină frescele din Camera degli sposi, din Palatul ducal de la Mantova.

1475 Moare Paolo Uccello.

Se naște Michelangelo.

1477 Carol Temerarul este ucis la Nancy.

1478 10 ianuarie. Leonardo primește comanda pentru marea icoană de altar a capelei San Bernardo din Palatul Signoriei. La 16 martie primește un avans de 25 de florini.

26 aprilie. Complotul condus de familia de' Pazzi împotriva fraților Medici. Giuliano este ucis, Lorenzo rănit, dar izbutește să reprime mișcarea.

7 august. Genova își redobîndește libertatea.

Botticelli pictează *Primăvara*.

Se naște Giorgione.

1479 25 ianuarie. *Tratatul de pace turco-venetian semnat la Istanbul care pune capăt războiului din 1463—1479.*

8 septembrie. *Ludovico Sforza, supranumit il Moro (Maurul), intră în Milano și preia conducerea ducatului.*

29 decembrie. *Este spânzurat la Florența Bernardo di Bandino Baroncelli, ucigașul lui Giuliano de' Medici, arestat la Istanbul.*

Leonardo desenează figura unui spânzurat (Muzeul Bonnat din Bayonne).

Moare Antonello da Messina.

1480 Leonardo lucrează în grădina San Marco pentru Lorenzo de' Medici, poate ca sculptor-restaurator (Chastel). Tatăl lui Leonardo, ser Piero, apare într-un document ca recăsătorit cu donna Margherita.

martie. Primește comanda pentru icoana altarului mare din biserica San Donato din Scopeto. Artistul se angajează să o termine în cel mult 30 de luni: este *Închinarea magilor de la Uffizi*.

Înființarea la Florența a «Consiliului celor 70», prin intermediul căruia Lorenzo de' Medici exercită o putere despotică.

Se naște Albrecht Altdorfer.

1481 *Se naște Baldassare Peruzzi.*

1481—1482 *Pietro Perugino pictează Înminarea cheilor, în Capela Sixtină, la Vatican.*

1482 Leonardo pleacă probabil la Milano fără să termine *Închinarea magilor* și icoana pentru capela San Bernardo (aceasta îi va fi încredințată întâi lui Domenico Ghirlandaio și apoi lui Filippino Lippi, care o termină în 1485). Scrie probabil în urma unei întrevederi cu Ludovico il Moro celebra scrisoare în care-și înșiră meritele științifice, ingineresti și — la urmă — cele artistice.

1483 23 aprilie. Contract între Leonardo da Vinci și pictorii milanezi Evangelista și Giovanni Ambrogio de Predis, pe de o parte și *Confraternità della Concezione*, pe de altă parte, în vederea executării icoanei de altar pentru biserica San Francesco Grande din Milano: este probabil prima menționare a viitoarei *Fecioare între stînci*.

Se poate presupune că tot acum Leonardo începe studiile pentru monumentul ecvestru al lui Francesco Sforza.

Se naște Rafael Sanzio.

1485 *c. Botticelli pictează Nașterea Venerei.*

13 aprilie. Primește — se pare — comanda unei madone pentru Matei Corvin.

Se naște Sebastiano del Piombo.

1485—1488 «*Războiul nebun*» în Franța. Feudalii conduși de Ludovic de Orléans (viitorul Ludovic al XII-lea) luptă împotriva coroanei.

1486 *Se naște Andrea del Sarto.*

1487—1488 Primește diferite sume pentru proiectul cupolei domului din Milano.

1488 *Moare Andrea del Verrocchio.*

1489 ianuarie-februarie. Concepe decorația pentru Castello Sforzesco cu prilejul nunții lui Gian Galeazzo cu Isabella de Aragon. Din însemnările sale (2 aprilie, 10 și 17 mai) reiese că era preocupat de «o carte despre figura umană».

22 iulie. Ludovico il Moro îi cere lui Lorenzo il Magnifico «unul sau doi maeștri» care să-l ajute pe Leonardo în săvârșirea «calului de bronz».

Se naște, probabil, Correggio.

1490 13 ianuarie. Sînt reluate pregătirile pentru nunta lui Gian Galeazzo Sforza cu Isabella de Aragon (întrerupte din pricina morții Ippolitei de Aragon, mama mîresel). Leonardo închipuie o reprezentare a paradisului «cu toate cele șapte planete care se învîteau, iar planetele erau reprezentate de oameni».

23 aprilie. În însemnările lui Leonardo se citește: «... am relăsat calul».

21 iunie. Se află împreună cu «un inginer senez» (Francesco di Giorgio Martini) la Pavia pentru a ajuta la construirea Domului.

Se naște, probabil, Tizian.

1490—1492 *Michelangelo sculptează Centauromahia.*

1491 22—24 iulie. Leonardo scrie în însemnări: «Jacomino a venit să locuiască la mine în ziua Sfintei Magdalena în 1490 (1491), la vîrsta de 10 ani». Este vorba despre Gian Giacomo Caprotti da Oreno, alias Salai, pupilul lui Leonardo.

Colaborează cu Ambrogio de Predis și Boltraffio.
Organizează o sărbătoare în cinstea căsătoriei lui Ludovico il Moro cu Beatrice d'Este.
Desenează costumele pentru cortegiul « sciilor » și « tătarilor » (Windsor) pentru reprezentarea dată în cinstea Annei Sforza și a lui Alfonso d'Este.

1492 Moare Piero della Francesca.

1492–1503 Pontificatul lui Alexandru al VI-lea Borgia.

1493 Calătoria în regiunea lacului Como, în Valsassina, Valtellina și Val di Chiavenna.
La 13 iulie este vizitat la Milano de mama sa, Caterina.

1493–1518 Domnia împăratului Maximilian I.

1494 Lucrări de restaurare la Sforzesca, lângă Vigevano, reședința ducilor de Milano. Începe probabil studiile pentru *Cina cea de taină*.

Se încheie domnia lui Girolamo Savonarola, mișcarea florentină numită « i piagnoni » și se încheie familia Medici și instaurează un regim teocratic.

3 septembrie. Regele Carol al VIII-lea intră în Italia, fiind precedat de ducele de Orléans și de o armată franceză care ocupă Genova. Încep acum « Războaiele pentru Italia » (1494–1559).
Moare Domenico Ghirlandajo.

Se naște Pontormo.

1495 Începe *Cina cea de taină*. Proiect de decorație pentru Castello Sforzesco. Moare probabil Caterina. Este menționat printre inginerii ducali. Face proiecte pentru inundarea șanșurilor din jurul Castelului ducal.

22 februarie. Carol al VIII-lea intră în Neapole.

28 martie. Împăratul Maximilian acordă lui Ludovico il Moro regatul Neapole.

31 martie. Se constituie « Liga anti-franceză » de la Veneția (Veneția, Milano, Neapole, Statul papal, cu participarea împăratului și a regelui Spaniei).

6 iulie. Lupta de la Fornovo între Ligă și Franța; armata franceză își deschide drum de întoarcere spre țară.

9 octombrie. Tratatul de la Vercelli între Carol al VIII-lea și Ludovico il Moro. Sin: recunoscute drepturile franceze asupra Milanului.

1496 Se plînge într-o scrisoare către ducele Ludovico de greutatea materiale pe care le întâmpină în realizarea « calului » și a decorației de la Castello Sforzesco. Începe portretul Lucreției Crivelli.

septembrie. Împăratul Maximilian intră în Italia. Expediția eșuează.
Moare Ercole de Roberti.

1497 Face însemnări pentru compoziții alegorice. Matteo Bandello relatează în *Novella* 58 metoda de lucru a lui Leonardo la fresca de la Santa Maria delle Grazie.
21 iulie. Ludovico il Moro insistă ca Leonardo să termine *Cina*.

Savonarola este excomunicat.

Moare Benozzo Gozzoli.

Dărer lucrează la Ciclul « Marilor patimi ».

1498 Fra Luca Pacioli îi dedică lui Ludovico il Moro tratatul *De divina Proportione*, și-l elogiază pe Leonardo care a terminat *Cina* și care este autorul desenelor de corpuri geometrice incluse în tratat. Lucrările de la Castello Sforzesco înaintază. Scrisoarea Isabellei d'Este (26 aprilie) și răspunsul Ceciliei Gallerani (29 aprilie) în legătură cu portretul celei din urmă făcut de Leonardo (*Doamna cu hermină*?). Dintr-un document datat 2 octombrie aflăm că Ludovico il Moro îi dăruiește lui Leonardo o vie lângă Santa Maria della Grazie.

23 mai Savonarola este ars pe rug la Florența.

Moare Antonio del Pollaiuolo.

1498–1499 Michelangelo lucrează la Pietă din San Pietro.

1499 Lombardia este invadată de armatele franceze ale lui Ludovic al XII-lea. Ducele fuge la Veneția.

Leonardo pleacă din Milano însoțit de Fra Luca Pacioli. Trece prin Mantova unde e primit de Isabella d'Este, căreia îi schițează de două ori portretul, cu promisiunea de a-i face un portret. Face probabil o scurtă călătorie la Florența și la Vinci.

9 februarie. Tratatul de la Angers; Ludovic al XII-lea, regele Franței, se aliază cu Veneția împotriva ducelui de Milano.

1500 martie. Leonardo se află la Veneția. În august va fi la Florența.

5 februarie. Revenit la Milano, Ludovico il Moro este făcut prizonier de francezi și dus în Franța.
11 noiembrie. Tratatul de la Granada; Ferdinand Catolicul și Ludovic al XII-lea cad de acord să cucerească și să împartă regatul Neapole.

- 1501 La Florența desenează primul carton pentru *Sfânta Ana, Fecioara și Christos copil* și pictează pentru Florimond Robertel — secretarul lui Ludovic al XII-lea — o madonă (azi, probabil pierdută).
septembrie. Ercole I d'Este încearcă să obțină proiectul *Calului* de la Milano supus degradării.

Francezii și spaniolii ocupă regatul Neapole.

- 1501—1504 Michelangelo sculptează David.

- 1502 execută patru vase prețioase din cristal de rocă, jasp și agată pentru Isabella d'Este (primește 940 de ducati).
Se află în slujba lui Cesare Borgia, ca arhitect și inginer, și-l urmează în campania din Romagna.

20—21 iunie. Cesare Borgia, fiul papei Alexandru, ia puterea în orașul Urbino.
Bramante construiește *Tempietto de la San Pietro in Montorio la Roma*.

- 1503—1513 Pontificatul lui Iuliu al II-lea della Rovere.

- 1503 3 martie. Ambrogio de Predis adresează o întâmpinare regelui Franței pentru rezolvarea chestiunii *Fecioarei între stînci*.
martie-iunie. Leonardo se află la Florența și — după Vasari — începe lucrul la *Gioconda* și *Leda*.
aprilie. Primește însărcinarea de a picta un perete în Palazzo Vecchio, la Florența (*Bătălia de la Anghiari*), în concurență cu Michelangelo.
24—26 iulie. Pleacă spre Pisa asediată, pentru a studia devierea fluviului Arno.
18 octombrie. Intră din nou în Corporația pictorilor din Florența.

29 decembrie. *Bătălia de la Garigliano*; trupele franceze sînt înfrînte de spanioli; Neapole rămîne sub stăpînirea spaniolă.
Se naște Parmigianino.
Se naște Bronzino.

- 1504 25 ianuarie. Este chemat să facă parte din comisia întrunită ca să stabilească locul lui David al lui Michelangelo.
1 aprilie. Începe să primească o sumă lunară de 15 florini de aur pentru cartonul *Bătăliei de la Anghiari*.
mai. Isabella d'Este îi cere lui Leonardo ca, în lipsa portretului încă neînceput, să-i trimită o pictură cu *Christos copil*, indiferent de preț.
iulie. Leonardo notează: «La 9 iulie ora 7 a murit ser Piero da Vinci, notar la *palazzo del podestà*, tatăl meu: avea optzeci de ani, a lăsat zece copii de parte bărbătească și doi de parte femeiască».
Pomponio Gaurico îl citează pe Leonardo (în *De statua*) printre artiștii cei mai vestiți.

Michelangelo pictează Tondo Doni.
Rafael pictează Logodna Fecioarei.

- 1505 Salai, pupilul lui Leonardo, se oferă printr-un intermediar să picteze ceva pentru Isabella d'Este.
1 aprilie. Ducele de Ferrara dorește să cumpere un *Bachus* pictat de Leonardo, în posesia lui ser Pallavicino, care-l promisese însă deja cardinalului de Rouen.
1506 februarie. La Milano moștenitorii lui Evangelista de Predis îl imputernicesc pe Ambrogio de Predis să-i reprezinte în afacerea încă neîncheiată a *Fecioarei între stînci*.
30 aprilie. Se împarte moștenirea lui ser Piero da Vinci; Leonardo este exclus, ca fiu nelegitim.
iunie. Pleacă la Milano, învoit de Signoria din Florența pentru trei luni. La Milano face schița pregătitoare pentru monumentul ecvestru al lui Trivulzio.

Moare Andrea Mantegna.
Iuliu al II-lea încredințează reconstruirea basilicii San Pietro din Roma lui Bramante.

- 1507 Ludovic al XII-lea se adresează Signoriei florentine exprimîndu-și dorința de a-l reține pe Leonardo pentru diferite lucrări. Dorința îi este împlinită.
26 iulie. Ludovic al XII-lea intervine pe lângă Signoria din Florența pentru rezolvarea litigiului de moștenire între Leonardo și frații săi vitregi.

Se naște Vignola.

- 1508 Leonardo este la Florența unde (la 22 martie) începe un calet de însemnări de matematică și fizică. Lucrează la *Sfânta Ana, Fecioara și Christos copil*.

- septembrie. Se află din nou la Milano, unde va rămâne cu scurte întreruperi, până în 1513.
- 24 octombrie. Se rezolvă, în mod legal, problema *Fecioarei între stînci*. Locuiește în casa lui lângă Porta Orientale, și este subvenționat de regele Franței.
- 8 decembrie. *Papa Iuliu al II-lea sprijină formarea Ligii de la Cambrai (Franța, Imperiu, Spania, Florența etc.) împotriva Veneției.*
Se naște Palladio.
- 1508—1512 *Michelangelo lucrează la tavanul Sixtinei.*
- 1509 Studii geologice și hidrologice în Lombardia.
 La 28 aprilie notează că a rezolvat cvadratura unghiului curbiliniu.
 24 mai. *Bătălia de la Agnadello; venețienii sînt înfrinși de trupele franceze ale Ligii; sfîrșitul politicii de expansiune a venețienilor în Peninsulă.*
- 1509—1510 *Rafael pictează Școala din Atena în Stanzele Vaticanului.*
- 1510 Studii de anatomie împreună cu Marcantonio della Torre la Universitatea din Pavia.
 Aluzii — în însemnări — la două Madone, aproape terminate, dintre care una pentru rege.
Moare Sandro Botticelli.
Moare Giorgione.
- 1511 Călătorie la Florența pentru problema moștenirii. În decembrie este din nou la Milano.
Invația lui Massimiliano, fiul lui Ludovico il Moro.
- 1511 *Papa Iuliu al II-lea patronează formarea Ligii sînte împotriva Franței, la care participă Imperiul, Veneția, Spania.*
Se naște Giorgio Vasari.
- 1512 *Restaurarea familiei Sforza la Milano.*
Căderea republicii florentine, restaurarea familiei de' Medici.
- 1513—1521 *Pontificatul lui Leon al X-lea de' Medici.*
- 1513 24 septembrie. Leonardo pleacă împreună cu suita sa (Salai, Melzi, etc.) la Roma. Locuiește la Belvedere, la Vatican, sub protecția lui Giuliano de' Medici. Pînă în 1515 face studii științifice, în special de matematică.
- 1514 Locuiește la Roma și călătorește la Palma, Bologna, Florența unde, la 17 iulie, se ocupă de probleme de geometrie. Proiectează o lucrare matematică vastă despre cvadratura cercului și despre suprafețele curbe. Începe studii pentru uscarea terenurilor mlăștinoase.
Moare Bramante.
- 1515 9 ianuarie. Leonardo notează în însemnări plecarea din Roma a lui Giuliano de' Medici și moartea lui Ludovic al XII-lea.
Campania lui Francisc I în Italia.
 13—14 septembrie. *Bătălia de la Marignano; trupele franceze recuceresc Milanul.*
Tițian pictează Amorul sacru și amorul profan.
- 1516 august. Face măsurători la Basilica San Paolo din Roma.
 septembrie. *Concordatul lui Francisc I cu papa Leon al X-lea.*
Moare Giovanni Bellini.
Moare Hieronymus Bosch.
- 1517 Acceptă invitația regelui Franței, Francisc I, de a pleca la castelul din Cloux, lângă Amboise, unde îl aflăm cu siguranță în luna mai. Participă la pregătirile serbării din Argenton (face un leu mecanic).
 10 octombrie. Antonio de Beatis menționează vizita cardinalului de Aragon, făcută lui Leonardo, și trei opere din posesia artistului *Portretul unei anume doamne florentine* (probabil *Gioconda*), *Sfîntul Ioan Botezătorul* și *Sfînta Ana, Fecioara și Christos copil*. Tot el notează că bătrînul maestru a fost lovit de o paralizie a mîinii drepte, care-l împiedică de a lucra (dar știm că Leonardo era stingaci).
 31 octombrie. *Martin Luther lipește po ușa bisericii din Wittemberg cele 95 de teze împotriva indulgențelor. Începutul Reformei.*
- 1518 Participă probabil la organizarea serbărilor de la Amboise și Cloux în cinstea lui Francisc I, a Delfinului și a lui Lorenzo de' Medici. Face studii de irigație între Tours și Blois. În ultimii doi ani primește 10.000 de scuzi retribuție din partea regelui.
Se naște Tintoretto.
Se naște, probabil, Iacopo Bassano.
- 1519 23 aprilie, data testamentului lui Leonardo.
 2 mai. Moare. Este înmormîntat, așa cum a lăsat scris, în biserica Saint Florentin din Amboise. Rămășițele sale pămîntești se vor pierde în timpul revoltelor hughenote.

BIBLIOGRAFIE SUMARĂ *

Ediții ale scrierilor lui Leonardo

- J.P. RICHTER, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, I—II, ed. a III-a, Londra, 1970.
 LEONARDO DA VINCI, *Tutti gli scritti a cura di Augusto Marinoni*, I, *Scritti Letterari*, Milano, 1952.
 LEONARDO DA VINCI, *Tratat despre pictură*, trad. de V.G. Paleolog, București, 1971.

Izvoare

- B. BELLINCIONI, *Rime*, Milano, 1493.
 A. BILLI, *Il libro*, ed. C. Frey, Berlin, 1892.
 A. De BEATIS, *Relazione del Viaggio del Cardinale Luigi d'Aragona (1517—18)*, ed. E. Pastori, Freiburg, 1905.
 G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della Pittura*, Milano, 1584.
 G.P. LOMAZZO, *Idea del Tempio della Pittura*, Milano, 1590.
 FRA LUCA PACIOLI, *De divina Proportione*, Veneția, 1509.

Studii monografice

- C. BARONI, *Tutta la pittura di Leonardo*, Milano, 1952 (ed. a II-a, 1962).
 W. von BODE, *Studien über Leonardo*, Berlin, 1921.
 H. BODMER, *Leonardo*, Stuttgart, 1931.
 S. BOTTARI, *Leonardo*, Bergamo, 1942.
 M. BRION, *Léonard de Vinci*, Paris, 1952.
 G. CAROTTI, *Leonardo*, Milano, 1905 (ed. a II-a Torino, 1921).
 G. CASTELFRANCO, *Leonardo da Vinci*, Milano, 1952.
La pittura di Leonardo, Roma, 1956.
 K. CLARK, *Leonardo da Vinci*, Cambridge, 1939 (ed. a doua 1952).
 A. De RINALDIS, *Storia dell'Opera pittorica di Leonardo*, Bologna, 1926.
 L. GOLDSCHIEDER, *Leonardo da Vinci*, Londra, 1959.
 L.H. HEYDENREICH, *Leonardo*, Berlin, 1943.
Leonardo da Vinci, Basel, 1954.
Leonardo da Vinci, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Roma-Veneția, 1958, vol. VIII.
 E. HILDEBRANDT, *Leonardo da Vinci*, Berlin, 1927.
 O. HOERTH, *Das Abendmahl des Leonardo*, Leipzig, 1907.
 R. LANGTON-DOUGLAS, *Leonardo da Vinci*, Chicago, 1944.
 E. Mc. CURDY, *Leonardo da Vinci*, Londra, 1904 (ed. a II-a 1906).
 E. MÖLLER, *Das Abendmahl des Leonardo*, Baden-Baden, 1952.
 E. MÜNTZ, *Léonard de Vinci*, Paris, 1899.
 C. PEDRETTI, *Leonardo, A Study in Chronology and Style*, Londra, 1973.
 A.E. POPHAM, *Les dessins de Léonard*, Bruxelles, 1947.
 M. POMILIO—A. OTTINO della CHIESA, *Leonardo pittore*, Milano, 1967.
 A. ROSENBERG, *Leonardo da Vinci*, Bielefeld, 1899.
 A. SCHIAPPARELLI, *Leonardo ritrattista*, Milano, 1921.
 J. SEGNAIRE, *Tout l'Œuvre peint de Léonard*, Montrouge, 1950.
 W. von SEIDLITZ, *Leonardo da Vinci*, Berlin, 1909 (ed. a II-a Viena, 1935).
 O. SIRÉN, *Léonard de Vinci*, Paris-Bruxelles, 1928.
 E. SOLMI, *Leonardo*, Florența, 1900 (ed. a II-a 1922).
 A. VALLENTIN, *Leonardo da Vinci*, traducere de C. Țoiu, București, 1967.
 A. VENTURI, *Leonardo da Vinci pittore*, Bologna, 1920.
Storia dell'Arte Italiana, vol. IX, 1, Milano, 1925.
Leonardo e la sua scuola, Novara, 1941.

* Cărțile, studiile și articolele dedicate lui Leonardo da Vinci nu pot fi în nici un chip adunate într-o bibliografie, fie ea și «sumară». O selecție bibliografică se face în *Raccolta Vinciana*, 20 de volume, Milano, 1905—1964. ETTORE VERGA este autorul unei *Bibliografia Vinciana*, 2 vol., Bologna, 1931 care trebuie integrată însă cu completările lui L.H. HEYDENREICH din «Zeitschrift für bildende Kunst», 1935 și din «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 1952. Alte completări bibliografice se găsesc în K.T. STEINITZ, *Bibliographical report of the Elmer Belt Library of Vinciana*, în «Das Münster», 1952 și în *Enciclopedia Cattolica*, 8-v., Leonardo, *Bibliografia Leonardesca*, vol. VII, 1951.

Volume colective: *Leonardo da Vinci. Saggi e ricerche*, Roma, 1954.
Leonardo da Vinci, Novara, 1956.
Leonardo's Legacy: an International Symposium, Berkley-Los Angeles, 1969
Leonardo, a cura di L. Reti, Milano, 1974.

Teoria artei la Leonardo

E. PANOFSKY, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory*, Londra, 1940.
J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica*, Florența, 1967.
L. VENTURI, *La critica e l'arte di Leonardo*, Bologna, 1919.

Desene

B. BERENSON, *I disegni dei pittori fiorentini*, 3 vol., Milano, 1968.
K. CLARK-C. PEDRETTI, *The drawings of Leonardo da Vinci*, 3 vol., Londra, 1968—1969.

Leonardo — filosof

B. CROCE, *Leonardo filosofo*, în «*Leonardo da Vinci. Conferenze fiorentine*», Milano, 1910.
P. DUHEM, *Etudes sur Léonard de Vinci*, Paris, 1913.
E. GARIN, *La filosofia di Leonardo*, în «*Scientia*», 1952.
K. JASPERS, *Leonardo als Philosoph*, Berna, 1953.
C. LUPORINI, *La mente di Leonardo*, Florența, 1953.

Leonardo — om de știință

R. MARCOLONGO, *Leonardo da Vinci artista-scienziato*,
Volumul colectiv, *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au seizième siècle*, Paris, 1953.

Leonardo în România

O. DRIMBA, *Leonardo da Vinci*, București, 1957.
TH. ENESCU, *Leonardo și apele*, în «*Secolul XX*», nr. 10—11, 1975.
I. FRUNZETTI, *Desenul lui Leonardo ca expresie a experienței sale spirituale*, în «*Analecta*», I, 1943.
I. SABETAY, *Leonardo da Vinci*, București, 1967.

NOTĂ

Menționăm că în antologie s-au selectat texte apărute în limba română: H. TAINÉ, *Pictura Renașterii în Italia și alte scrieri despre artă*, traducere de Tudor Topa, București, 1968; CH. BAUDELAIRE, *Fleurs du mal. Florile răului*, ediție alcătuită de Geo Dumitrescu, din poezia *Farurile*, traducere de Ion Pillat, București, 1967; B. BERENSON, *Pictori italieni ai Renașterii*, traducere de Th. Enescu, București, 1971; G. VASARI, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, traducere de Ștefan Crudu, București, 1968; P. VALÉRY, *Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci*, traducere de Șerban Foarță, București, 1969; LEONARDO DA VINCI, *Tratat despre pictură*, traducere de V.G. Paleolog, București, 1971.

LISTA ILUSTRAȚIILOR

1. BOTEZUL LUI CRISTOS
detaliu.
2. *Andrea del Verrocchio și Leonardo da Vinci*
BOTEZUL LUI CRISTOS
1472—1475
ulei pe lemn, 177×151 cm.
Uffizi, Florența.
3. BOTEZUL LUI CRISTOS
detaliu.
4. BUNAVESTIRE
detaliu.
5. BUNAVESTIRE
c. 1472—1475
ulei pe lemn, 104×217 cm.
Uffizi, Florența.
- 6—7. BUNAVESTIRE
detalii.
8. BUNAVESTIRE
c. 1478
tempera pe lemn, 14×59 cm.
Luvru, Paris.
9. PORTRET DE FEMEIE (GINEVRA
BENCI?)
c. 1474—1476
ulei pe lemn, 42×37 cm.
National Gallery of Art, Washington.
10. FECIOARA CU PRUNCUL
detaliu.
11. FECIOARA CU PRUNCUL
(FECIOARA CU GAROAFĂ)
c. 1478—1480
ulei pe lemn, 62×47 cm.
Alte Pinakothek, München.
12. FECIOARA CU PRUNCUL
detaliu.
13. ÎNCHINAREA MAGILOR
detaliu.
14. ÎNCHINAREA MAGILOR
1481—1482
giallolo și *bistro* pe lemn, 246×243 cm.
Uffizi, Florența.
15. ÎNCHINAREA MAGILOR
detaliu.
16. FECIOARA CU PRUNCUL
(MADONNA BENOIS)
c. 1475—1478
ulei pe lemn, transpus pe pânză, 48×31 cm.
Ermitaj, Leningrad.
17. FECIOARA ÎNTRE STÎNCI
1503—1506
ulei pe lemn, 189,5×120 cm.
National Gallery, Londra
(lucrarea este atribuită și lui Ambrogio
și Evangelista de Predis).
18. FECIOARA ÎNTRE STÎNCI (Londra)
detaliu.
19. FECIOARA ÎNTRE STÎNCI (Paris)
detaliu.
20. FECIOARA ÎNTRE STÎNCI
1483—1486
ulei pe lemn, transpus pe pânză
198×123 cm.
Luvru, Paris.
21. CAP DE COPIL
(STUDIU PENTRU FECIOARA
ÎNTRE STÎNCI)
c. 1483—1486
Luvru, Paris.
22. STUDIU DE FIGURĂ
PENTRU CINA CEA DE TAINĂ
Luvru, Paris.
23. CAP DE ÎNGER
(STUDIU PENTRU FECIOARA
ÎNTRE STÎNCI)
c. 1483—1486
Biblioteca regală, Torino.
24. FECIOARA CU PRUNCUL
(MADONNA LITTA)
c. 1490
ulei pe lemn transpus pe pânză
42×33 cm.
Ermitaj, Leningrad
(lucrarea a mai fost atribuită și lui
Bernardino Luini,
Ambrogio de Predis, Marco d'Oggiono
și G.A. Boltraffio).
25. SFÎNTUL IERONIM
c. 1480
giallolo și *bistro* pe lemn, 103×75 cm.
Pinacoteca Vaticanului, Roma.
26. CINA CEA DE TAINĂ
1495—1497
tempera pe zid, 460×880 cm.
Santa Maria delle Grazie, Milano.
- 27—28. CINA CEA DE TAINĂ
detalii.
29. CRISTOS
(STUDIU PENTRU CINA CEA DE
TAINĂ)
c. 1495
desen cu urme de tempera (copie?)
Galeria Brera, Milano.
30. CINA CEA DE TAINĂ
detaliu.
- 31—32. CINA CEA DE TAINĂ
detalii.
33. CINA CEA DE TAINĂ
detaliu.
34. PORTRET DE TINĂRĂ FEMEIE
desen, c. 1486—1488
Biblioteca regală, Windsor.
35. PORTRET DE TINĂRĂ FEMEIE
c. 1486—1488
Biblioteca regală, Windsor.

36. PORTRETUL ISABELLEI D'ESTE
1500
cărbune și pastel pe carton
63×46 cm.
Luvru, Paris.
37. PORTRET DE FEMEIE
(BEATRICE D'ESTE?)
c. 1490
ulei pe lemn, 51×34 cm.
Pinacoteca Ambrosiana, Milano
(lucrarea este atribuită și lui Ambrogio de Predis și Lorenzo Costa)
38. PORTRETUL UNUI MUZICIAN
(FRANCHINO GAFFURIO?)
c. 1490
ulei pe lemn, 43×31 cm.
Pinacoteca Ambrosiana, Milano
(lucrarea este atribuită și lui Ambrogio de Predis și Boltraffio)
39. «LA BELLE FERRONNIÈRE»
c. 1490—1495
ulei pe lemn, 62×44 cm.
Luvru, Paris
(lucrarea este atribuită și lui Bernardino de'Conti și Boltraffio)
40. DOAMNA CU HERMINA
(CECILIA GALLERANI?)
c. 1485—1490
ulei pe lemn, 54×39 cm.
Czartoryski Muzeum, Cracovia
(lucrarea este atribuită și lui Ambrogio de Predis și Boltraffio)
41. DOAMNA CU HERMINA
detaliu.
42. SFÎNTA ANA, FECIOARA,
CRISTOS COPIL ȘI SFÎNTUL IOAN
detaliu.
43. SFÎNTA ANA, FECIOARA,
CRISTOS COPIL ȘI SFÎNTUL IOAN
c. 1498
cărbune și *biacca* pe carton, 159×101 cm.
National Gallery, Londra.
44. MONA LISA (GIOCONDA)
detaliu.
45. MONA LISA (GIOCONDA)
1503—1505
ulei pe lemn, 77×53 cm.
Luvru, Paris.
46. STUDII PREGĂTITOARE PENTRU
LEDA
c. 1504—1509
desen, Colecția regală, Windsor.
47. STUDIU DE PLANTE
c. 1506—1508
desen, Colecția regală, Windsor.
48. LEDA
c. 1510—1515
ulei pe lemn, transpus pe pânză,
132×78 cm.
Galeria Borghese, Roma
(copie atribuită lui Sodoma, Bachiacca
și Bugiardini, după originalul lui
Leonardo).
49. SFÎNTA ANA, FECIOARA
ȘI CRISTOS COPIL
detaliu.
50. SFÎNTA ANA, FECIOARA
ȘI CRISTOS COPIL
c. 1510
ulei pe lemn, 168×112 cm.
Luvru, Paris.
51. CURTEA ARSENALULUI
c. 1487
desen
Colecția regală, Windsor.
- 52—53. STUDII PENTRU BĂTĂLIA
DE LA ANGHIIARI
c. 1504
desen
Szépművészeti Múzeum, Budapesta.
54. *Pieter Paul Rubens*
COPIE DUPĂ BĂTĂLIA DE LA
ANGHIARI
Luvru, Paris.
55. STUDIU PENTRU BĂTĂLIA
DE LA ANGHIIARI
detaliu, desen
În peniță cu urme de acuarelă
Accademia, Veneția.
56. BACHUS
c. 1511—1515
ulei pe lemn, transpus pe pânză
177×115 cm.
Luvru, Paris
(lucrarea este atribuită și lui Bernazzano,
Cesare da Sesto, Marco d'Oggiono și
Francesco Melzi).
57. SFÎNTUL IOAN BOTEZĂTORUL
c. 1513—1516
ulei pe lemn, 69×57 cm.
Luvru, Paris.
58. SFÎNTUL FILIP
(STUDIU PENTRU CINA CEA DE
TAINĂ)
c. 1495
desen
Colecția regală, Windsor.
59. STUDIU DE EXPRESIE
desen
Biblioteca regală, Torino.
60. CANON DE PROPORȚII
c. 1492
desen
Accademia, Veneția.
61. VEDERE AERIANĂ A PROVINCIEI
AREZZO
c. 1502
desen
Colecția regală, Windsor.
62. CONDOTIERUL
desen
British Museum.
63. AUTOPORTRET (?)
(c. 1512)
desen în sangvină
Biblioteca regală, Torino.

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
„GH. ASACHI”
IASI

REPRODUCED



1. *Baptism of Christ*
2. *St. John the Baptist Preaching in the Desert*
3. *St. John the Baptist Preaching in the Desert*













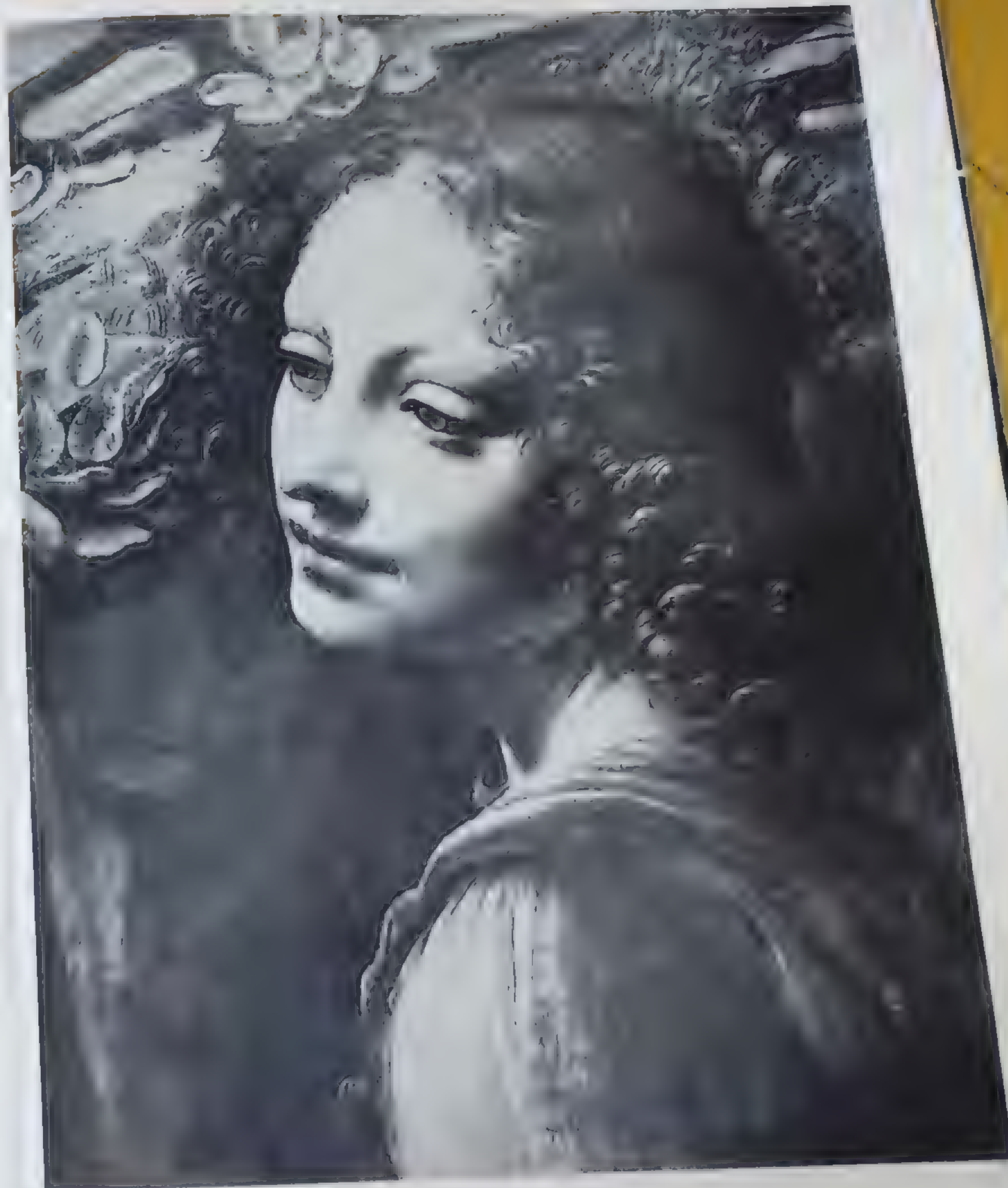
15. Închinarea Magilor (detaliu)



16. Fecioara cu pruncul (Madonna Benois)



17. L'ESSENCE DE LA VIE
18. L'ESSENCE DE LA MORT





19. L'ECCE-HOMO (Paris, arch. h.)
20. L'ECCE-HOMO (Paris, arch. h.)





2. Cap de copil (studiu pentru Fecioara între
stînci)

22. Studiu de figură pentru Cîna cea de tîmbar

23. Cap de inger (studiu pentru Fecioara între
stînci)



24. Fecioara cu pruncul (Madonna Litta, lucrare atribuită)









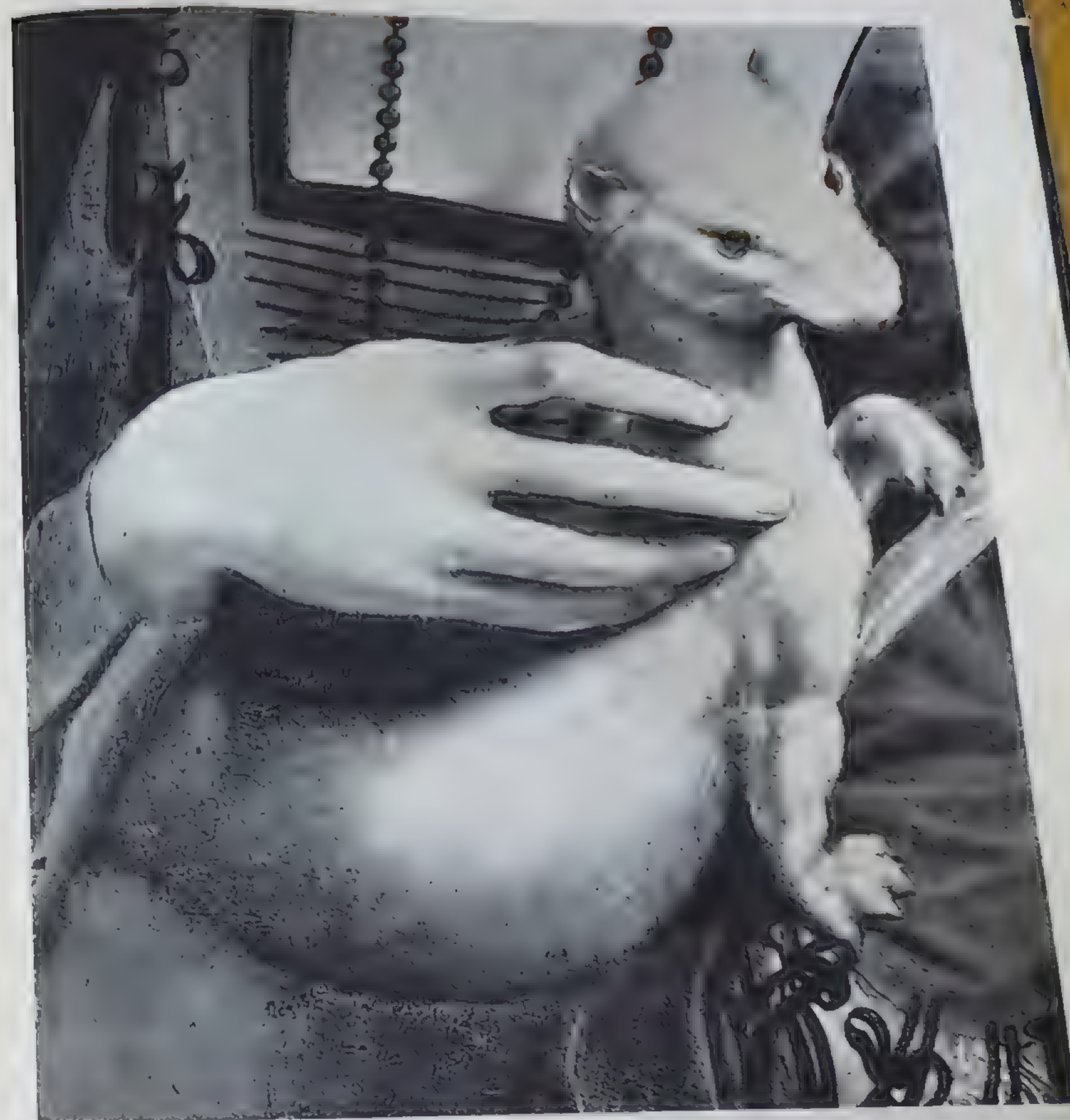
29. Cristos (studiu pentru Cina cea de taină)
30. Cina cea de taină (detaliu)



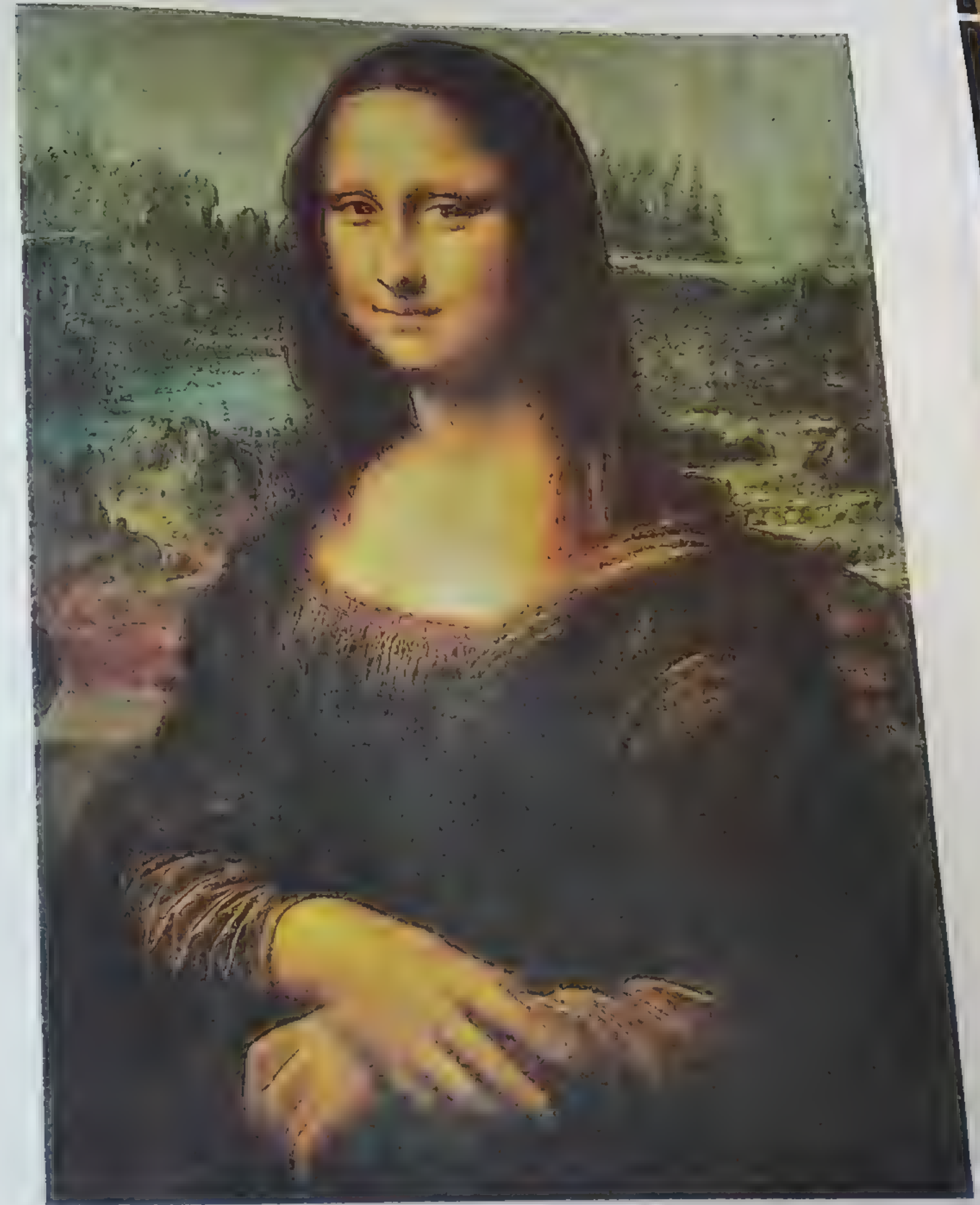




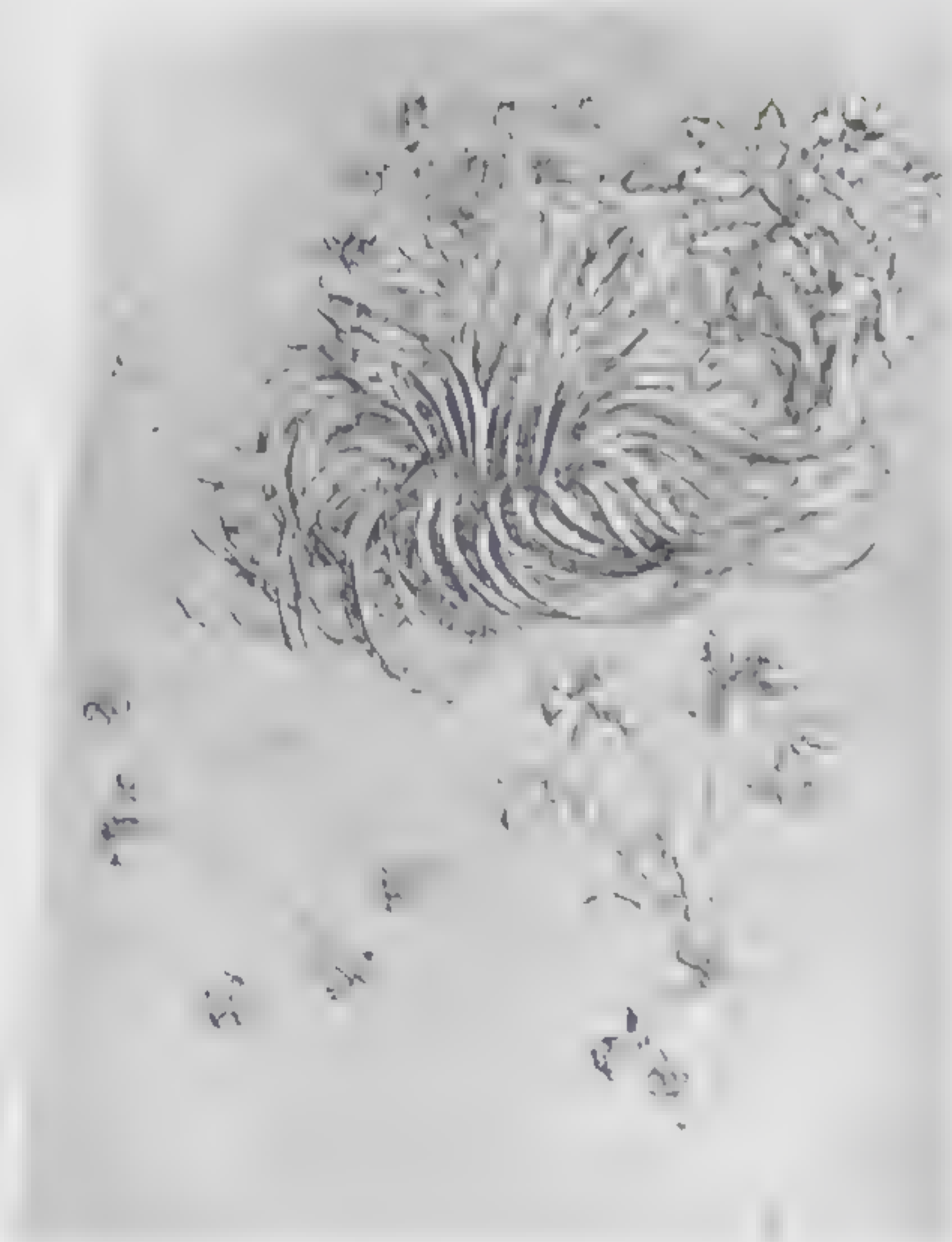
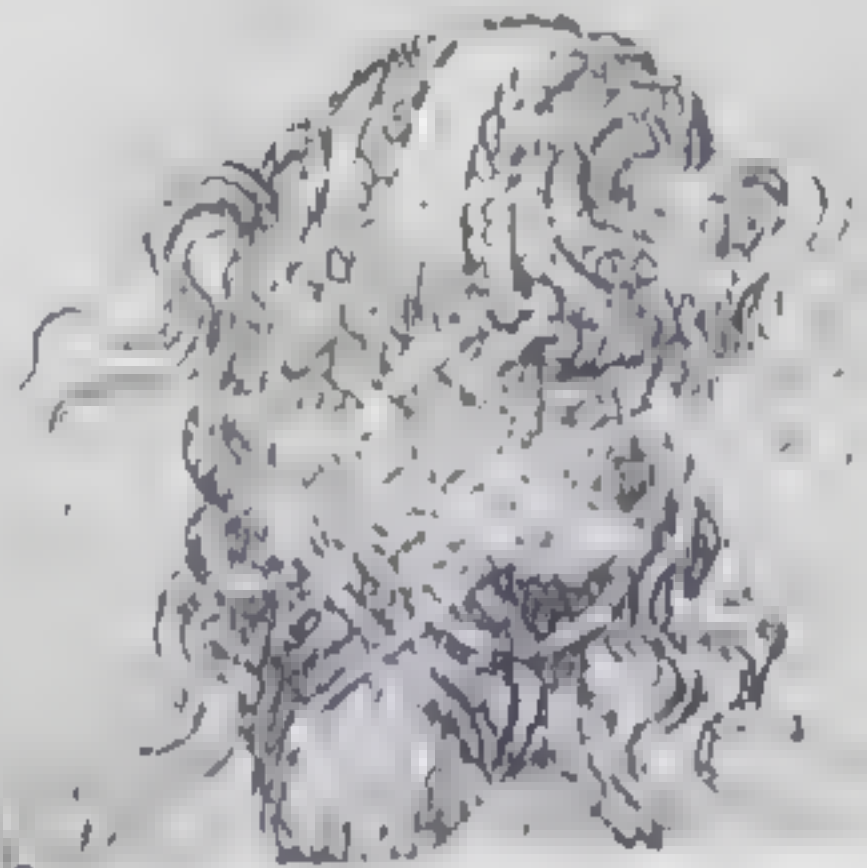




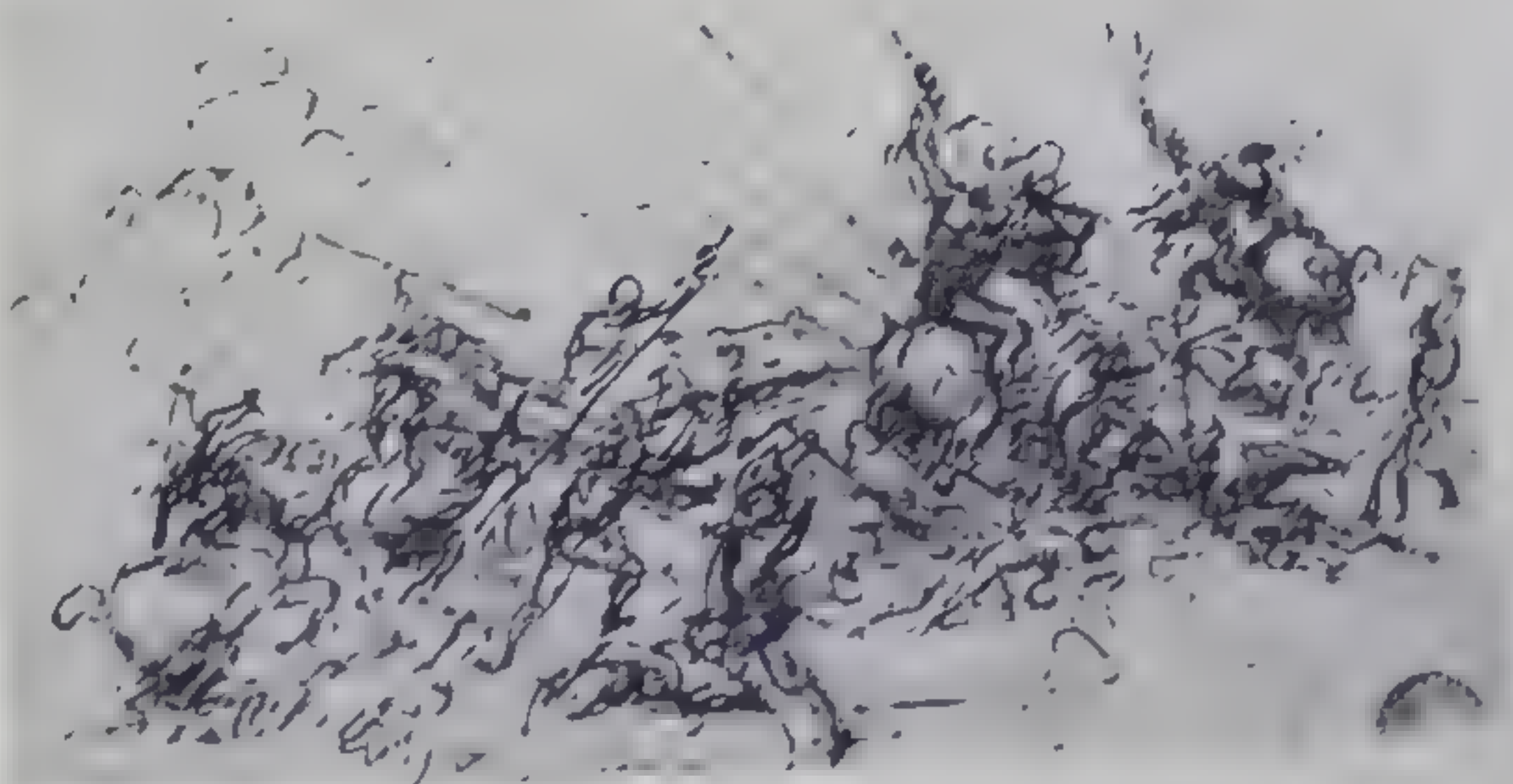
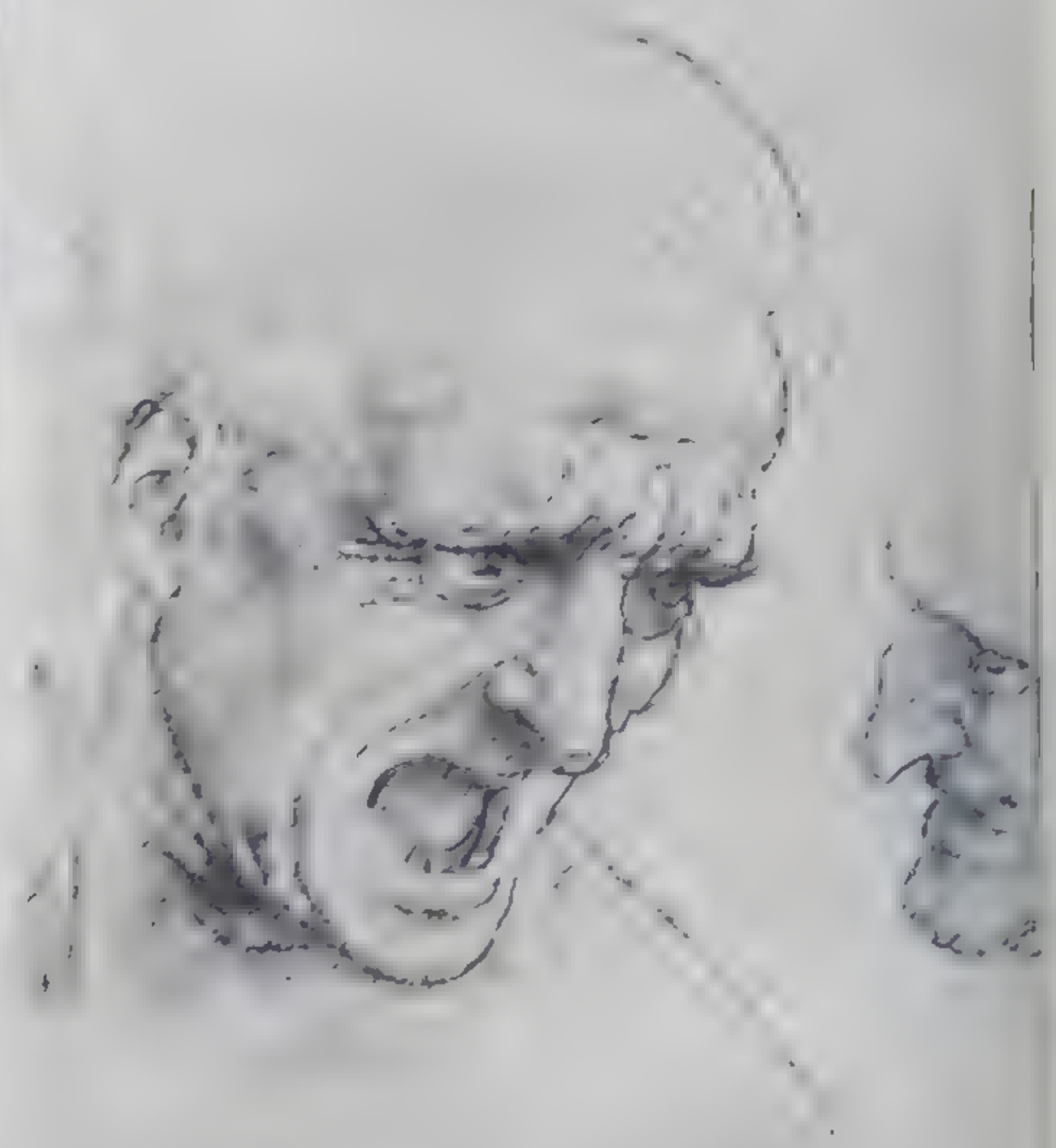


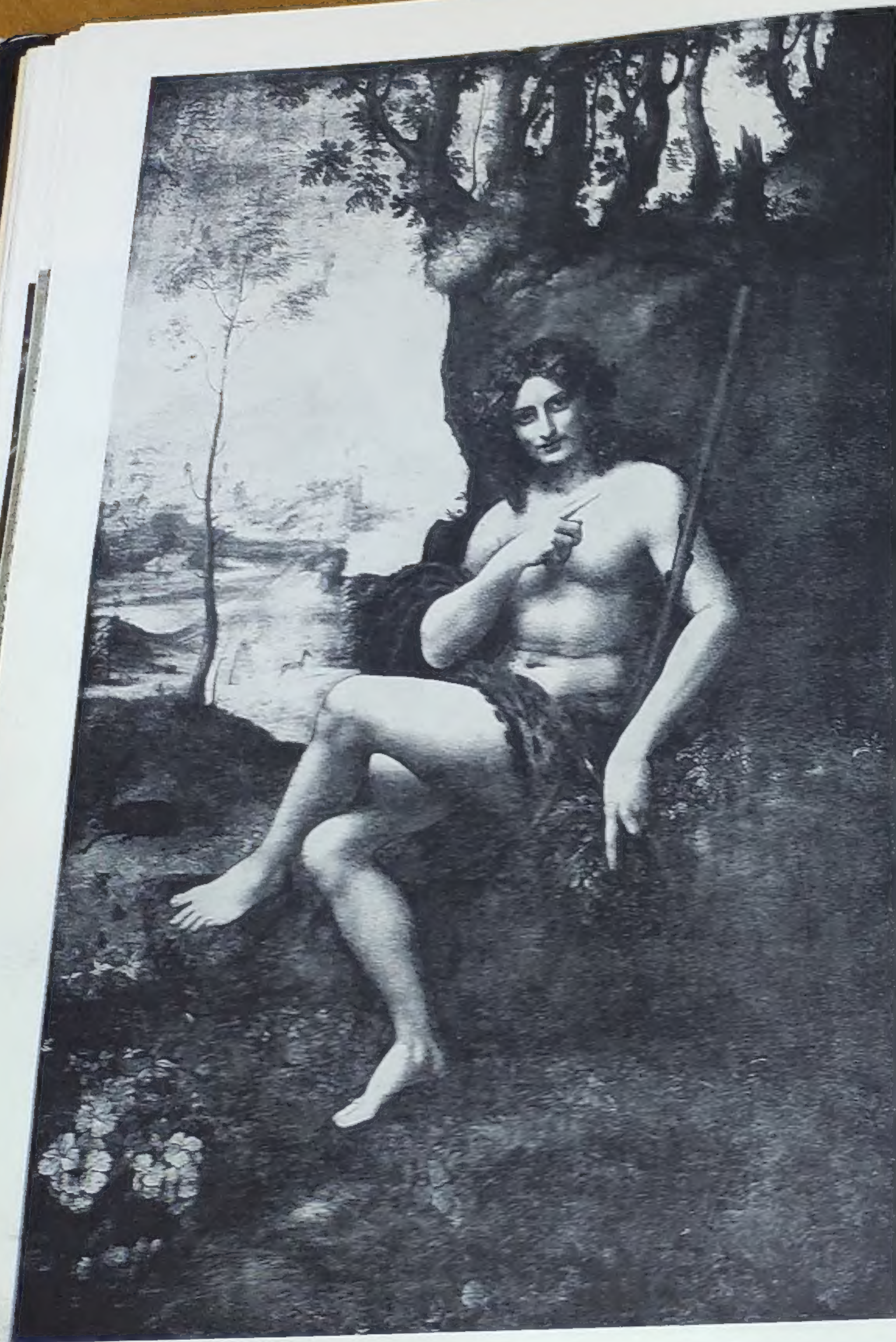


46. Studii pregătitoare pentru Leda
47. Studiu de plante
48. Leda (copie)

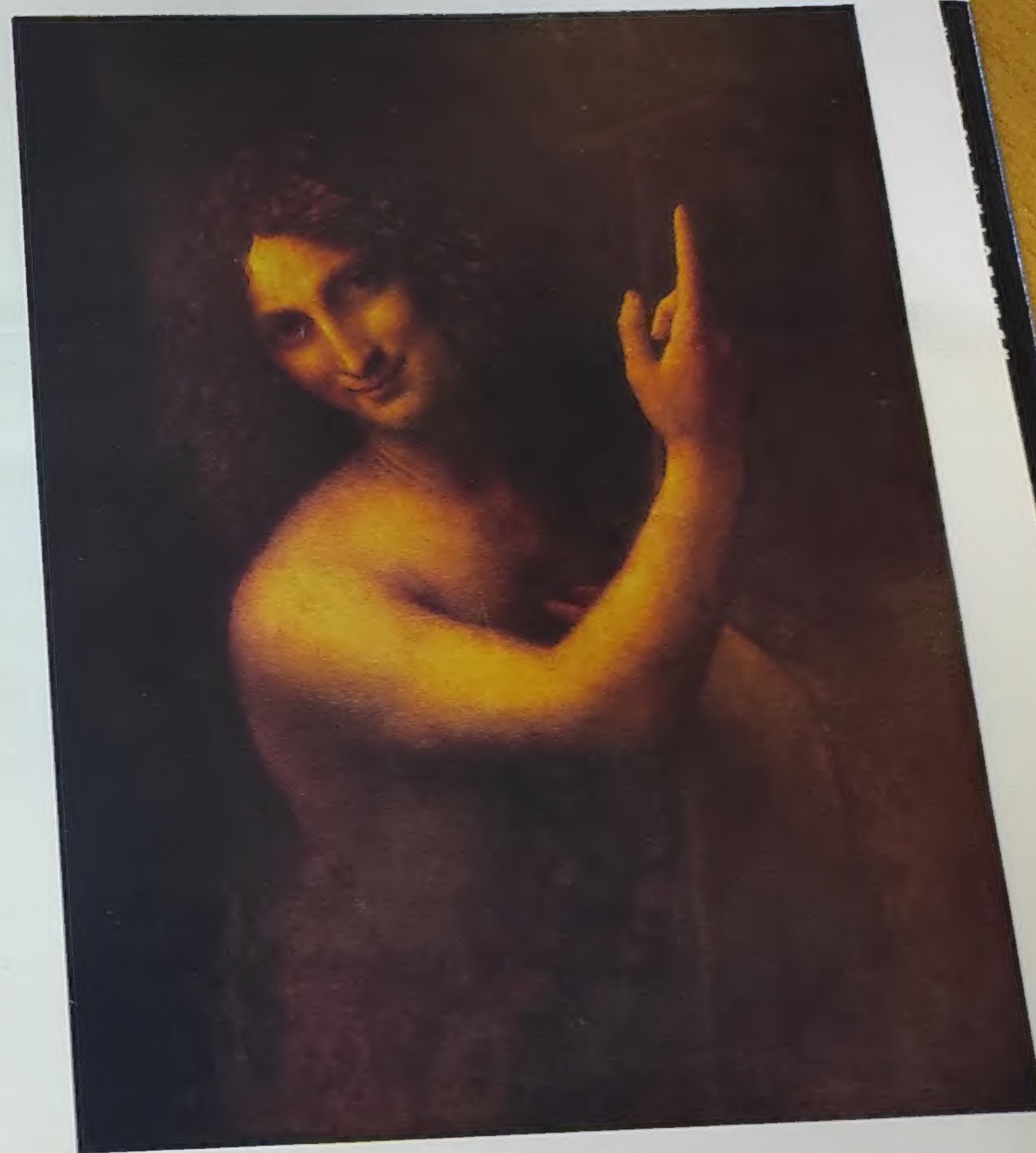




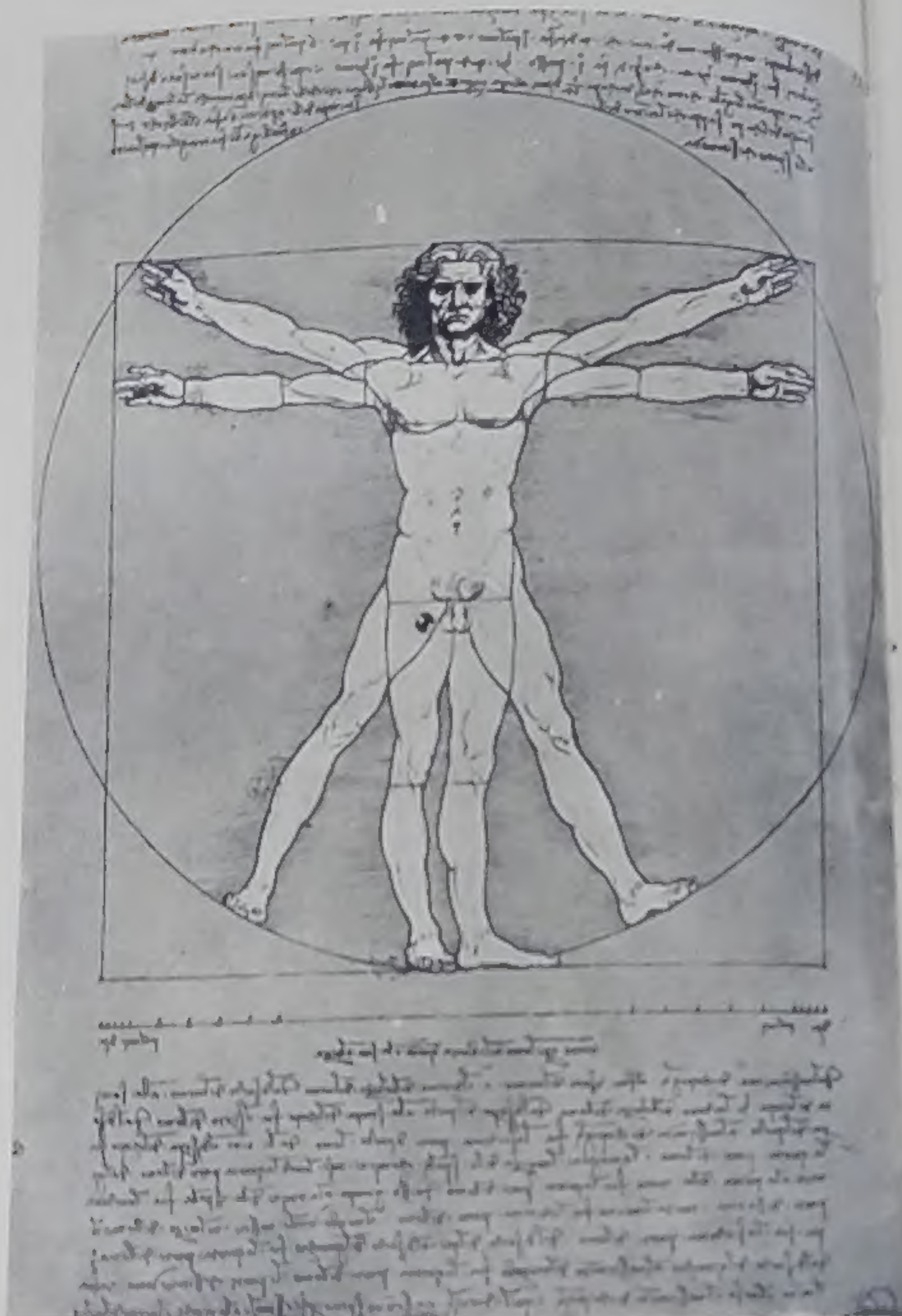
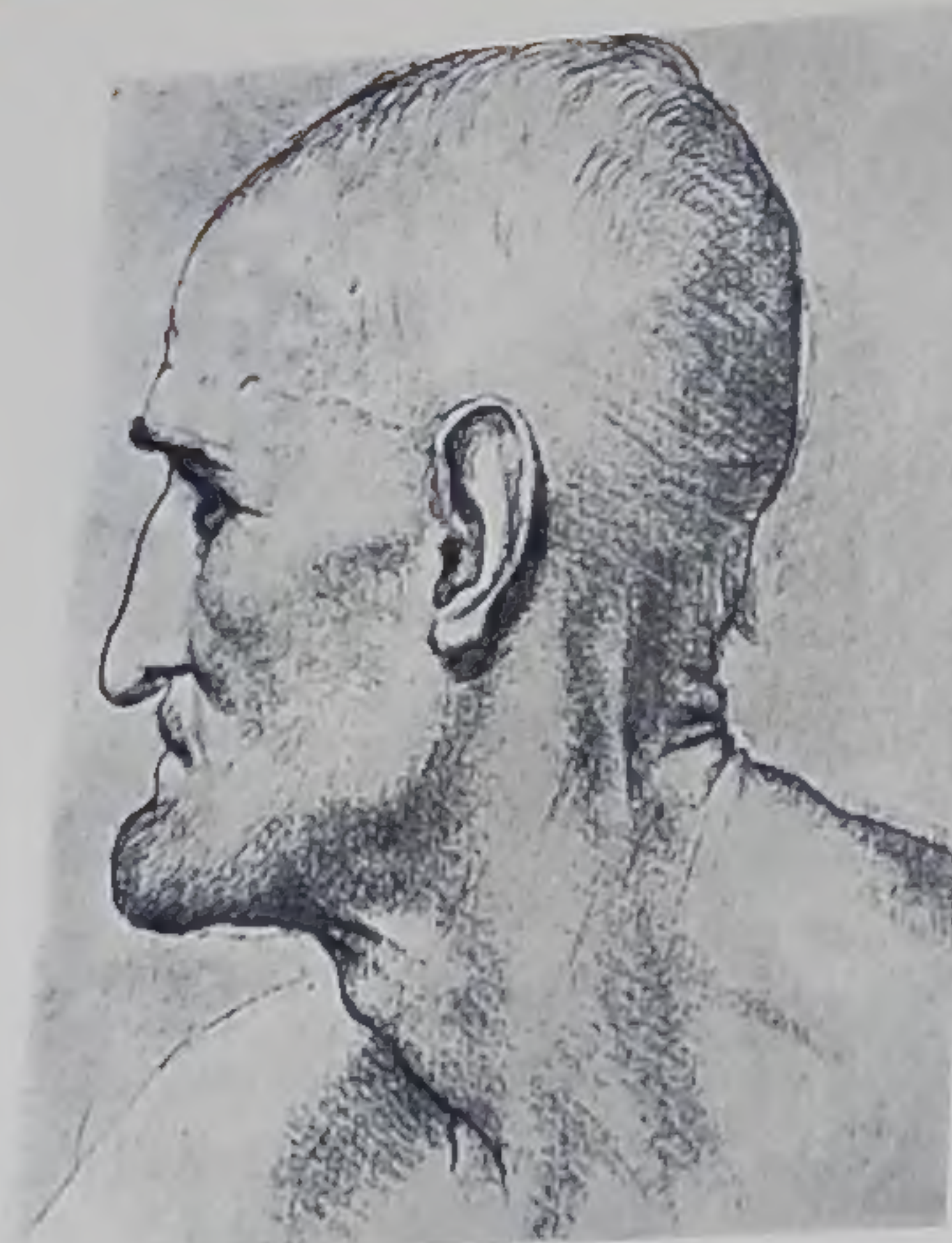




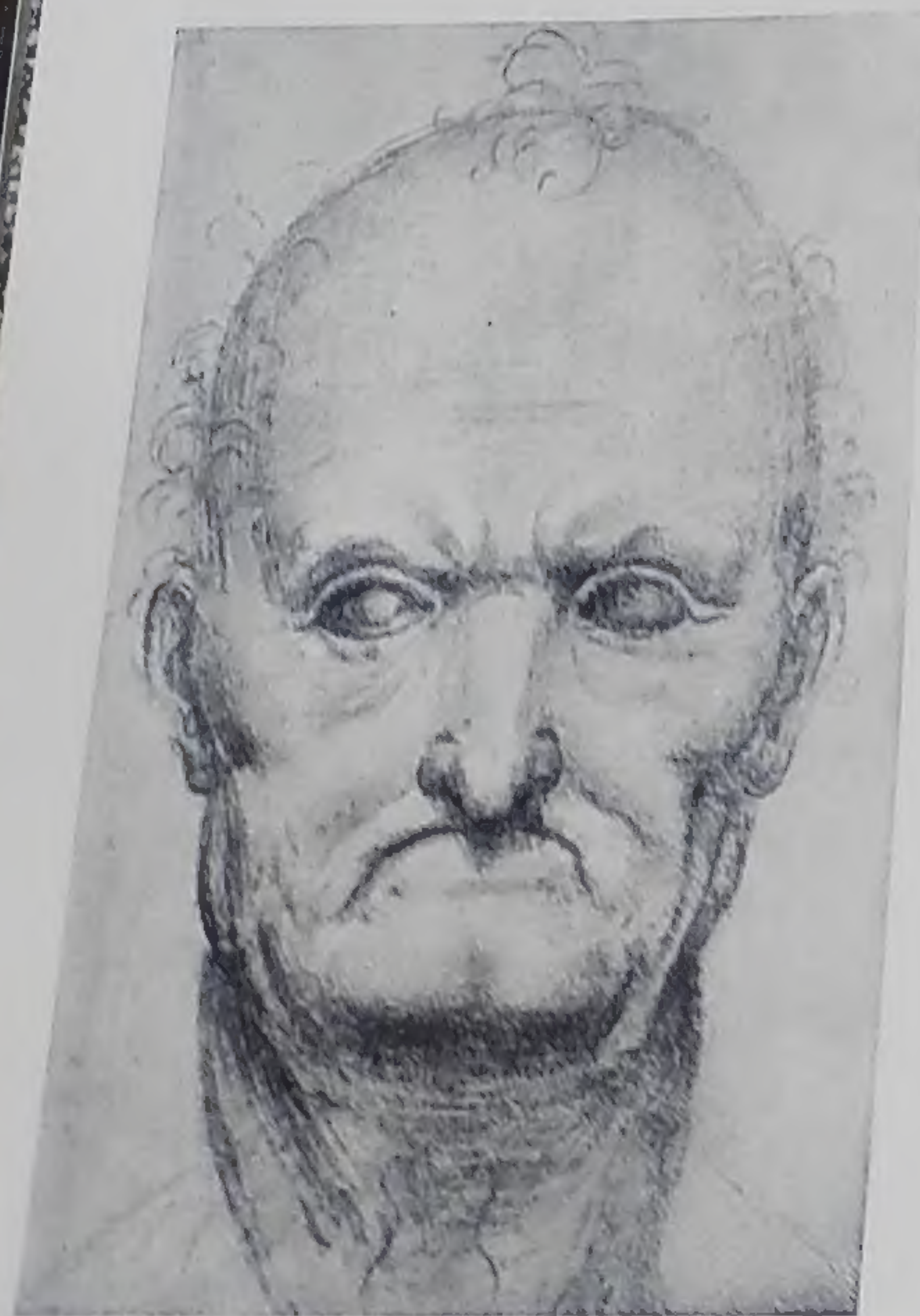
56. Bacchus (lucrare atribuită)
57. Sfântul Ioan Botezătorul



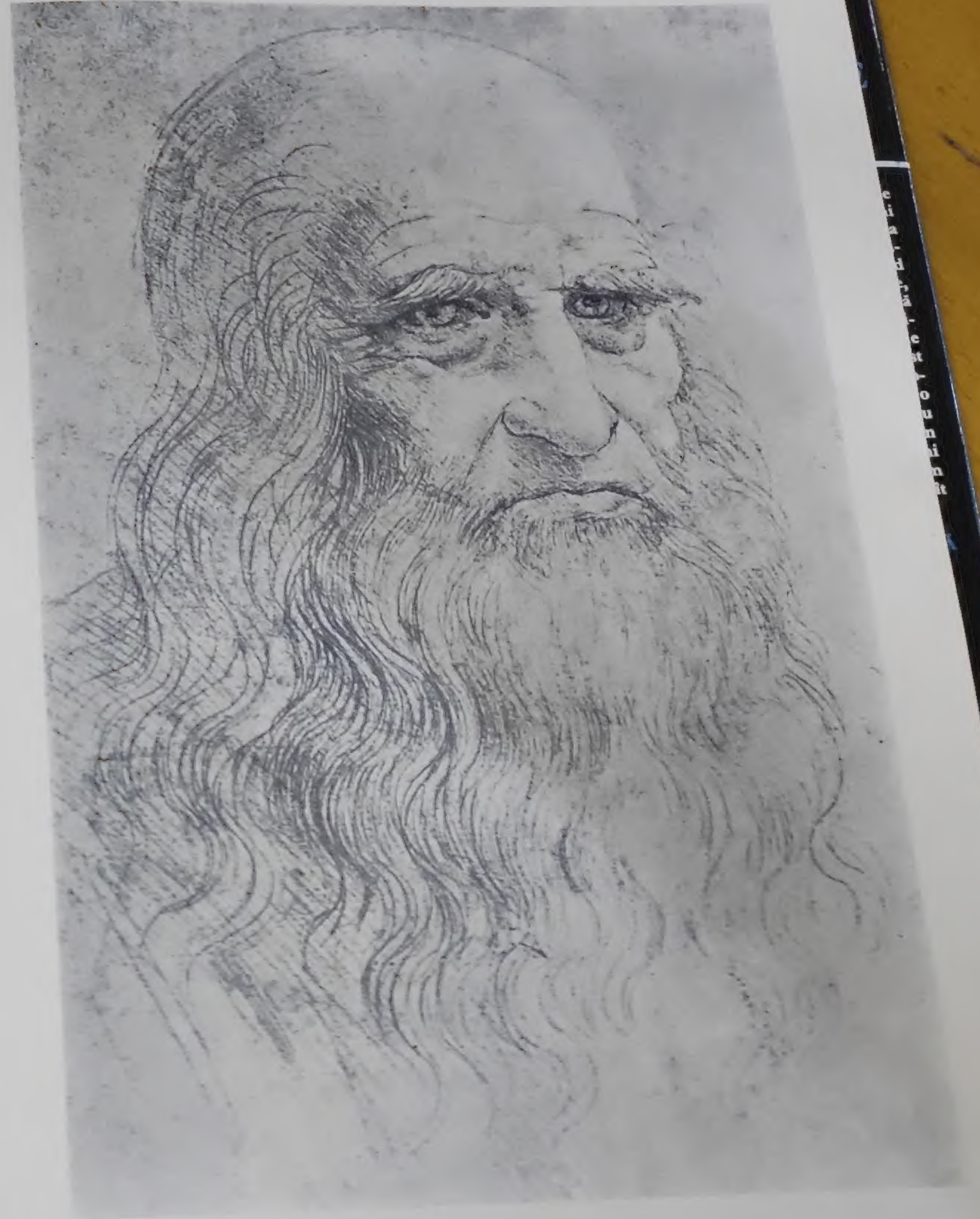
58. Sfântul Filip (studiu pentru Cîna cea de taină)
 59. Studiu de expresie
 60. Canon de proporții



61. Vedere aeriană a provinciei Arezzo



62. Condottierul
63. Autoportret (?)



CLASICII PICTURII UNIVERSALE

Traditia mitografiei vinciene ne-a transmis atitea imagini contradictorii ale artistului — de la diletantul de geniu la magul învăluit de mister — încît, încercînd să facem suma înfățișărilor sale, aproape că ne întîlnim cu o ființă ireală, necaracterizată și necaracterizabilă. Ar trebui poate să ne speriem mai puțin faptul că Leonardo a fost un om lipsit de margini. Apropiindu-ne azi de opera lui, nu o putem face decît îndepărtînd sau respingînd vîlul oricărui mister. Am avea atunci poate șansa de a-l întîlni cu adevărat pe Leonardo: un om atît de limpede, atît de lucid, atît de uman...

VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ